Mario De Micheli

Avangarda artistică a secolului XX

Mario de Micheli,
scriitor și critic de artă,
a trăit și trăiește
destinul
culturii figurative de avangardă
alături de pictori și sculptori,
participînd la polemicile lor,
suscitînd idei,
creînd
împreună cu artiștii
noi grupări.
A luat parte activă
la mișcarea « Corrente »,
a fundat
diferite reviste de artă,
a organizat
expoziții naționale și
internaționale.
Producția sa
cuprinde numeroase titluri.

EDITURA MERIDIANE

40 Cri

Coperta de *Hary Guttman*

Prima edizione nell' Universale Economica: ottobre 1966
Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano
© Mario De Micheli

Mario De Micheli

Avangarda artistică a secolului XX

În românește de
ILIE CONSTANTIN

EDITURA MERIDIANE
1968

Il faut être absolument moderne.
RIMBAUD

Notă la prezenta ediție

Această lucrare a fost publicată pentru prima oară în 1959 de către editorul Schwartz. O republică azi Feltrinelli fără modificări, cu excepția adăugării cîtorva documente și a unor precizări, în partea întîia a cărții. De altfel, ar fi fost dificil de intervenit în structura cărții. Ea s-a născut din necesitatea de a culege motivele de bază ale avangărzii, pentru a-i sublinia validitatea istorică și ereditatea dincolo de miile de travestiri ale estetismului. De aici tonul ei critic particular, nu lipsit, poate, uneori, de agitație. Înseși circumstanțele culturale în care s-a născut cartea au influențat în mod direct caracterul studiului. Dar de asta nu cred că trebuie să mă plîng, fie și pentru faptul că nu toate rațiunile care se agitau în acele împrejurări au încetat să existe. Mai mult, consider că tocmai asemenea rațiuni, cuprinse într-o dezbatere în curs și acum în Italia și în lume, au menținut deschis interesul față de aceste pagini și față de modul cum e tratat subiectul. În ceea ce mă privește cartea poate fi considerată de asemenea ca un fel de autobiografie intelectuală. Ideile, problemele, întîmplările legate de mișcările de avangardă, și însăși soarta protagoniștilor m-au emoționat și atras personal încă de cînd, băiețandru, traduceam manifestele dada *și textele primului suprarealism. Și acesta este un alt motiv, și desigur nu ultimul, pentru*

care în capitolele ce urmează, fără excesive preocupări de continuare a distincțiilor, se găsesc atît de strîns împletite cronică, istorie, politică, sentimente și poetici. Dar lectorul va vedea singur totul. Aici mai degrabă e necesar să-i mulțumesc editorului Feltrinelli care a binevoit să includă « Avangarda » tocmai în această colecție care are meritul specific de a fi contribuit nu puțin la cunoașterea largă a unei bogate serii de probleme, printre cele mai urgente din cîte are lumea contemporană.

MARIO DE MICHELI

Milano, 6 iunie 1966

CUPRINS

PARTEA ÎNTÎI: STUDIU

1. Unitatea secolului al 19-lea

Artă și realitate 13
Conținutul și forma 16
Refuzul artei pentru artă 19
Epilog tragic 22

2. Semnele crizei

Drama istorică a lui Van Gogh 24
Moralismul ironic al lui Ensor 35
Munch, sau despre teroare 40

3. Miturile evadării

Să devenim sălbatici 45
Avangardă și decadentism 51
Primitivism și negrism 59

4. Protestul expresionismului

Împotriva optimismului pozitivist 68
Situația în Franța 71
În Germania 80

Grupul «Die Brücke» 88
«Der Blaue Reiter» 94
Realismul expresionist 110
În Belgia 123
Expresionism slav 127
Expresionism italian 131

5. Negația dadaistă

O definiție a lui Tzara 140
Cabaretul Voltaire din Zürich 142
Manifestele 145
Dada la New York 148
Dada în Germania 149
Dada la Paris 155

6. Vis și realitate în suprarealism

Problema libertății 159
Poziția politică 162
Automatismul 164
Expresia figurativă 167
Sciziunea grupului 178

7. Lecția cubistă

Știință și artă 181
Cézanne și problema formei 184
Începuturile 191
Teoria 192
Braque și Léger 197
Adevărul lui Picasso 202

8. Contradicțiile futurismului

Situația din Italia 209
Ideea de modernitate 219
Poetica 222
Sinteză de cubism și divizionism 231
Semnificația lui Boccioni 233

9. Regula abstracționismului

Două tendințe 235
Abstracționismul în Rusia 237
«De Stijl» 252

PARTEA A DOUA: ILUSTRAȚII

PARTEA A TREIA: DOCUMENTE

Expresionism

Cronica Uniunii artistice «Die Brücke» 259

Dadaism

Manifestul Dada 1918 264
Manifest despre amorul slab și amorul amar 272

Suprarealism

Primul manifest al suprarealismului 282
Tainele artei magice suprarealiste 301

Cubism

Pictura cubistă 316

Futurism

Fundarea și Manifestul futurismului 327
Manifestul pictorilor futuriști 333
Pictura futuristă: Manifestul tehnic 335

Raionism

Manifestul raionismului 339

Suprematism 341

Constructivism

Manifestul realismului 1920 351

Productivism

Programul grupului productivist 356

Lef

Pentru ce se bate «Lef»-ul? 359

«De Stijl»
Prefaţa I 363
Prefaţa II 364
Primul manifest al revistei «De Stijl», 1918..... 365
Al doilea manifest «De Stijl», 1920..... 366
Manifest III: spre formarea unei lumi noi..... 367

Tabel cronologic 369
Bibliografie 373

PARTEA ÎNTÎIA: STUDIU

TEXTUL CRITIC AL ACESTUI VOLUM NU URMEAZĂ ORDINEA STRICT CRONOLOGICĂ A *FAPTELOR* ARTISTICE, CÎT MAI DEGRABĂ RITMUL *IDEILOR* ȘI AL *PROBLEMELOR* ARTEI CONTEMPORANE. MAI MULT, STUDIUL DISTINGE DOUĂ CURENTE PRINCIPALE ALE ARTEI MODERNE—UNUL CARE PLEACĂ DE LA EXPRESIONISM ȘI CELĂLALT PORNIND DE LA CUBISM — ȘI LE URMEAZĂ ÎN MOD SEPARAT, ȚINÎND TOTUȘI SEAMA DE AMESTECURILE DINTRE ELE ȘI PUNCTELE LOR DE CONTACT. MATERIA PREZENTEI CĂRȚI SE EXTINDE ÎN GENERE PÎNĂ SPRE 1930, ȘI NUMAI ÎN CAZUL LUI PICASSO S-A LUAT ÎN CONSIDERAȚIE O OPERĂ DIN 1937, *GUERNICA*, APROAPE CA PE UN REZUMAT ȘI O CONCLUZIE A PRECEDENTEI ISTORII A AVANGĂRZII.

1. Unitatea secolului al 19-lea

Artă și realitate

Arta modernă nu s-a născut pe cale evolutivă din arta secolului al 19-lea; dimpotrivă, a luat naștere dintr-o ruptură a valorilor veacului trecut. N-a fost însă vorba de o simplă ruptură estetică. A căuta o explicație a avangărzii artistice europene cercetînd doar schimbările gustului, iată o întreprindere care nu poate avea șansă: unei asemenea investigații i-ar scăpa în mod inevitabil cauzele care au generat fenomenul artei moderne.

Ce anume a provocat ruptura de care vorbeam? Răspunsul la această întrebare nu poate fi căutat decît într-o serie de rațiuni de ordin istoric și ideologic. Dar aceeași întrebare ridică, în mod implicit, și o altă problemă: aceea a unității spirituale și culturale a secolului 19. Pentru că ceea ce s-a sfărîmat e această unitate, și din polemica, din protestul, din revolta explodate în sînul unei asemenea unități a ieșit arta nouă.

Secolul al 19-lea european a cunoscut o tendință revoluționară de fond, în jurul căreia s-au organizat gîndirea filozofică, politică, literară, producția artistică și acțiunea intelectualilor. Acest lucru s-a petrecut mai cu seamă în cei treizeci de ani care au precedat anul revoluțiilor, 1848. Namier a scos în dreaptă evidență acest « moment » unitar al secolului: « Continentul european — scrie el — a reacționat la impulsurile și la dinamismul intern al revoluției cu o remar-

cabilă uniformitate, în ciuda diferențelor de limbă și de rasă, nemaivorbind de nivelul politic, social și economic al țărilor interesate: dar în acel timp numitorul comun era ideologic și chiar literar, și exista în lumea intelectuală a continentului european o unitate și coeziune fundamentală, așa cum se întîmplă să se afirme în perioadele culminante ale dezvoltării sale spirituale. Anul 1848 nu a survenit ca o repercusiune a războiului și a înfrîngerii, ca atîtea revoluții din secolul următor, ci a fost rezultatul a treizeci și trei de ani de pace europeană, pace menținută cu grijă pe o bază fățiș contrarevoluționară. Revoluția a izvorît aproape în egală măsură din speranțe și din nemulțumiri. Odilon Barrot, unul din capii opoziției dinastice sub monarhia din iulie, scrie: « Niciodată pînă atunci lumea civilizată nu fusese mișcată de pasiuni mai nobile, niciodată încă un impuls mai universal de suflete și de inimi nu străbătuse Europa de la un capăt la altul »... [1]

În cei treizeci de ani care preced 1848, ideile și sentimentele care-și aflaseră o glorioasă afirmare în Revoluția franceză ajung la maturitate. În această epocă capătă consistență moderna noțiune de popor, iar conceptele de libertate și de progres primesc o nouă forță și concretizare. Lupta pentru libertate este unul din punctele cardinale ale concepției revoluționare în secolul 19. Ideile liberale, anarhice, socialiste, îi împingeau pe intelectuali să se bată nu numai prin operele lor, ci și cu arma în mînă. Philippe de Chennevières, descriind zilele pariziene ale lui februarie 1848, povestește: « Cîteva ceasuri mai tîrziu am aflat că prietenul meu Baudelaire fusese văzut umblînd printre insurgenți cu pușca pe umăr. Niciodată atîția poeți și literați nu se mai amestecaseră într-o revoluție [2]... » Același Baudelaire făcuse să apară în acele zile ziarul revoluționar « Salvarea publică » și mai tîrziu, în 1852, scria prefața la poeziile lui Pierre Dupont, *Cîntecul muncitorilor*, în care, între altele, definea ca « puerilă » teoria artei pentru artă. Paginile acestei prefețe sînt un document foarte semnificativ al atitudinii pașoptiste. Vorbind despre versurile lui Dupont, Baudelaire exclamă la un moment dat: « Dispăreți, deci, umbre înșelătoare ale lui René, Obermann și Werther; pieriți în ceața nimicului creaturi monstruoase ale lenei și singurătății: asemenea porcilor în lacul Ghenizaret, duceți-vă și vă afundați din nou în pădurile vrăjite de unde v-au scos ielele dușmane, biete oi luate de vîrtejul romantic. Geniul acțiunii nu vă mai lasă loc între noi... A lui Pierre Dupont

1. Lewis B. Namier: *La rivoluzione degli intelettuali*, Einaudi, Torino, 1957, p. 18.

2. Philippe de Chennevières: *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, « Le Musée du Louvre en 1848 », Paris 1886, *Cfr. Europe*, Paris, janvier–mars 1948, p. 221.

va fi cinstea eternă de a fi deschis poarta cel dintîi. Cu securea în mînă el a retezat lanțurile podului suspendat al fortăreței; acum poezia populară poate trece... Mergi, deci, cîntînd spre viitor, o, poet providențial, cîntările tale sînt imaginea luminoasă a speranțelor și convingerilor populare ». [3]

În cursul mișcării revoluționare burgheze, presiunea forțelor populare, care se făcuse tot mai energică în toată această perioadă, e, deci, intuită de intelectuali ca un element decisiv al istoriei moderne. Ca atare și arta, literatura sînt văzute ca o oglindă a acestei realități, expresie activă a poporului. În lecțiile ținute la Collège de France, chiar în ajunul revoluției din 1848, Jules Michelet sublinia cu insistență necesitatea prezenței poporului în cultură: « Generația trecută a fost o generație de oratori, actuala generație să fie de adevărați *producători*, de oameni de *acțiune*, de muncă socială. Și de acțiune în multe sensuri. Literatura ieșită din umbrele fanteziei va căpăta corp și realitate, va fi o *formă a acțiunii*; ea nu va mai fi amuzamentul cîtorva indivizi, ori a unor leneși, ci va fi glasul poporului către popor ».

Aceleași concepții Michelet le va reafirma în faimoasa lui lecție despre Géricault, pe care el n-a mai ținut-o, deoarece cursul său fusese suspendat prin intervenția directă a guvernului. În această lecție Michelet îi îndemna pe artiști să « străbată imensitatea adîncurilor sociale, în loc să se țină la suprafață și să cedeze înlesnirilor pentru a urca ». Din acest punct de vedere, pentru Michelet, Daumier era cel mai semnificativ artist pentru că arta lui se dovedea tocmai una din acele *forme de acțiune* pe care el însuși le propovăduia. Convins de acest lucru, Michelet îi scria: « Văd cu plăcere cum se apropie ziua în care poporul, ajuns la cîrmă și devenind ca atare *educator*, va face, în mod sigur, apel la geniul Dv. Mulți sînt plăcuți, dar numai Dv. aveți putere. Și prin Dv. poporul va putea vorbi poporului ». [4]

Claritatea, evidența, angajarea constituiau caracterul fundamental din care arta, în tendința ei generală, urma să se inspire. Oare Hegel însuși, spre sfîrșitul vieții, adică în jurul lui 1830, în lecțiile lui de estetică, nu pusese și el accentul pe aceeași problemă? « Artistul aparține timpului său, trăiește din moravurile și obiceiurile acestui timp, îi împărtășește concepțiile și reprezentările... Trebuie spus, de altfel, că poetul creează pentru public

3. Ch. Baudelaire: *Riflessioni sui miei contemporanei*, L'Esame, Milano, 1945, a cura di A. Donaudy, pp. 92–97.

4. Cfr. A. Alexandre: *H. Daumier* – scrisori ale lui Michelet către Daumier, Laurens, Paris, 1888.

și în primul rînd pentru poporul și epoca sa, care au dreptul de a cere ca o operă de artă să fie pe înțelesul poporului și aproape de el. » Spre deosebire de formalismul estetic kantian, idealismul obiectiv al lui Hegel reintegra în activitatea estetică un specific conținut istoric. Nu întîmplător Engels, încă în 1891, îi recomanda lui Conrad Schmidt lectura textului hegelian.

E firesc, de altfel, ca într-o perioadă ca aceasta, de combativitate revoluționară, *realitatea* să devină și în producția estetică, de la poezie la artele figurative, problema centrală. Iată de ce e tocmai acum momentul cînd atinge maxima strălucire marea epocă a realismului. În orice domeniu, realitatea este aceea care impune, irupe, hotărăște. Instanțele libertății sînt instanțe reale, concrete, definite: sociale, politice, culturale. Și aceste instanțe sînt interdependente, imposibil de conceput în mod separat. Lui Belinski această descoperire a realității îi dă aproape un fel de beție: « În spiritul meu s-a făurit o semnificație particulară a marelui cuvînt *realitate*: privesc realitatea pe care atît o disprețuiam înainte, și tremur... Realitate — spun sculîndu-mă din pat ori mergînd la culcare, ziua și noaptea — și realitatea mă înconjoară, o simt pretutindeni și în toate, chiar și în mine însumi, în acea nouă transformare ce din zi în zi e tot mai evidentă în mine » [5]. Dar această *realitate* care în anii 1830 era încă pentru Belinski ceva ce trebuie acceptat necondiționat, chiar și în aspectele sale negative ineluctabile, după 1840 devine materie pe care omul urmează s-o transforme. Poetul trebuie să trăiască « în dezvoltarea spiritului vremii », scria el. Și un atare spirit era tocmai acela din 1848. « Poetul — continua Belinski — nu mai poate trăi în lumea visurilor, el e deja cetățean al regatului realității contemporane lui; întreg trecutul trebuie să trăiască în el. Societatea vrea să vadă în el nu un consolator ca înainte, ci un interpret al vieții ei spirituale, ideologice; un oracol care să răspundă la cele mai îndrăznețe întrebări ale ei... » [6]

Conținutul și forma

Refuzul romantismului e de aici înainte net, intransigent. Încă Goethe, în ale sale « Convorbiri cu Eckermann », emisese o

5. Cfr. K. Löwith: *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Torino, 1949, pag. 231.

6. Cfr. Z. V. Smirnova: *Arte e letteratura nell'URSS*, « Il problema del realismo nell' estetica di Belinskij », Ed. Sociali, Milano, 1950, p. 21. Cfr. anche V. Belinskij: *Textes philosophiques choisis* — « L'idée de l'art », Editions en langues étrangères, Moscou, 1948.

judecată fulminantă asupra acestei probleme: « Toate epocile în regres și în descompunere sînt *subiective*, în timp ce toate epocile în progres au o direcție *obiectivă* ». Acum, în anii care ne interesează, de fapt, această *obiectivitate* se vădește în cele mai semnificative opere. Și aceasta pentru motivul profund că în realitate, în ciocnirea propriilor ei contradicții, se manifestă *în mod obiectiv* mișcarea tendențial revoluționară a forțelor burghezo-populare. Pînă și un scriitor ca Balzac, care declara deschis că scrie: « la lumina a două principii supreme: Dumnezeu și Monarhia », dezvăluia apoi în paginile romanelor sale adevărul mișcării istorice, într-atît încît să devină scriitorul preferat al lui Marx. Privind realitatea fără ca vreo lentilă deformantă să se interpună între ochiul lui de artist și faptele în dezvoltarea lor, Balzac era constrîns, chiar fără voia lui, să-și contrazică propriile sale convingeri politice.

Realitatea istorică devine astfel *conținut* al operei prin puterea creatoare a artistului, care, chiar trădîndu-i caracterele, îi punea în evidență valorile. Cu alte cuvinte, realitatea-conținut, acționînd cu al său atotputernic impuls în artist, determina și fizionomia operei, forma ei. Aceasta este o altă caracteristică a esteticii care se dezvoltă mai cu seamă în acești ani ai secolului 19. Citățm încă o dată pe Hegel: « Conținutul e cel care decide, atît în artă cît și în toate operele umane ».

Dar dacă la Hegel, în ultimă instanță, drept conținut istoric și social al artei rămîne întotdeauna « Ideea », ce se realizează sub aspectul sensibil al « Frumuseții », nu e tot așa la De Sanctis, care supune estetica hegeliană unei critici energice, punînd în lumină modul cum în ea unitatea de conținut și formă este compromisă de chiar preexistența « Ideii ». Criticul hegelian, spune De Sanctis, « în teorie îți vorbește de unitate organică, dar în fapt simte o ispită irezistibilă de a desprinde din formă conținutul și din conținut ideea. Pentru el problema e înainte de toate aceea de a căuta ideea și apoi de a compara cu ea forma: există un *mai întîi* și *un după*... » Pentru De Sanctis, « forma nu e o idee, ci un lucru; și de aceea poetul are înainte lucruri și nu idei ». [7]

Aceste cugetări desanctisiene sînt din 1858, dar și înainte convingerea lui se sprijinea pe asemenea presupuneri, cel puțin de cînd își începuse cursul la școala napolitană, deci cu puțin timp înainte de a urca împreună cu toți tinerii săi elevi pe barricadele lui '48 și de a fi făcut prizonier. Din cartea sa de memorii,

7. F. De Sanctis: *Opere complete*, Cortese, Napoli, 1940, pp. 239–244.

Tinerețea, acest fapt rezultă cu claritate. «Eu spuneam: Stilul e lucrul — și înțelegeam prin lucru ceea ce s-a numit mai tîrziu *subiect* ori *conținut.* Dacă stilul este expresia, aceasta își capătă substanța și caracterul din lucrul care se vrea exprimat: în aceasta constă rațiunea lui de a fi... Dar *lucrul* nu trebuia considerat într-o manieră *izolată. Lucrul* trăiește în spațiu și în timp, care formează atmosfera sa, luînd formă și culoare de la un secol sau altul, de la o societate sau alta. Aceste elemente aveau o mare importanță în determinarea stilului. A exprima lucrul în adevărul lui, acesta era *stilul*.»[8]

Acest nucleu de gîndire estetică, ce vede în conținut o realitate vie și hotărîtoare, De Sanctis îl va îmbogăți cu o serie de formulări ulterioare, conform cărora arta nu poate fi decît o reprezentare obiectivă a realității, o expresie a ei, nedeformată. Din această poziție va izvorî și adeziunea lui la naturalismul lui Zola. O atare concepție despre artă, totuși, se propagase deja, cucerise definitiv artiști și scriitori. În decembrie 1861, cînd un grup de tineri i-au cerut să deschidă o «școală realistă», nici Courbet nu s-a exprimat în termeni diferiți. Și pentru el, într-adevăr, «frumosul, ca și adevărul, este legat de timpul în care se trăiește și de individul care poate să-l perceapă», iar arta constă doar «în a ști să găsești expresia cea mai completă a lucrului existent».[9]

Dar, pentru a rămîne tot la anii care l-au pregătit pe 1848 apare evident motivul pentru care subiectivismul romantic era judecat cu atîta asprime sau refuzat cu o condamnare drastică. Numai un romantism bazat pe cursul vehement al istoriei și al sentimentelor care apăreau în cadrul acestei istorii putea găsi o deplină adeziune: cu alte cuvinte, un romantism cu un fond realist, ca acela al lui Petöfi, care, în 1847, cu doi ani înainte de a muri în ultima șarjă a cavaleriei maghiare la Sighișoara, scria, adresîndu-se poeților secolului său: «Nimeni să nu-și mai înstrune fără rost — corzile lirei. — Spre opere mari să țintească — cine atinge azi aceste corzi. — Dacă nu știi să cînți decît — bucuria și durerea ta — nu ești de folos lumii. — Lasă, deci, deoparte acest sfînt instrument». Sau ca acela al lui Heine din *Cîntecul țesătorilor din Silezia,* sau cel al lui Victor Hugo, poetul care încă din 1835, în prefața la *Angelo,* scrisese: «În secolul în care trăim orizontul artei s-a lărgit imens. Înainte poetul zicea: publicul; azi zice: poporul».

8. F. De Sanctis: «*La giovinezza*», op. cit., p. 105.
9. G. Courbet: *Il realismo,* Colip, Milano, 1954, pp. 35—36.

Refuzul artei pentru artă

Doctrina artei pentru artă găsise în Franța cele mai favorabile condiții în perioada Restaurației, dar revoluția din 1830 dăduse deja o serioasă lovitură acestei teorii. Cele «trei zile glorioase» din Iulie îi exaltaseră pe artiști și poeți. Daumier se descoperise desenator și Delacroix pictase *Libertatea pe baricade.* Guvernul lui Ludovic Filip, totuși, urma să-și vădească adevărata esență destul de curînd. Sub Ludovic Filip, a scris Stendhal în *Lucien Leuwen,* venise la putere «Banca, această nouă noblețe cîștigată prin zdrobirea capului revoluției din iulie». Alexandre Decamps descria foarte bine în *National*-ul din 18 martie 1838, gusturile estetice ale noii burghezii financiare care stăpînea Franța: «Operele de artă de o originalitate prea independentă, de o execuție prea îndrăzneață jignesc ochii societății noastre burgheze, al cărei spirit îngust nu poate îmbrățișa nici vastele concepții ale geniului, nici generoasele elanuri de iubire ale umanității. Opinia merge terre-à-terre; tot ce e prea vast, tot ce se ridică deasupra ei îi scapă». Conformismul, într-adevăr, se propagase rapid, pînzele în care era celebrat Ludovic Filip se înmulțeau alături de tablourile religioase. În 1833 Thiers, în numele guvernului, afirmase: «Cît despre tablourile destinate bisericilor, guvernul nu le mai comandă: s-a pierdut gustul pentru asemenea lucrări în rîndurile artiștilor și ei, aproape toți, le refuză».[10] După cîțiva ani însă, lucrurile se schimbaseră. Clerul își recăpătase influența și astfel comenzile oficiale de tablouri cu subiect religios reîncepuseră. La Salonul din 1837 tablourile religioase depășeau numeric pe cele inspirate de bătălii.

Dar forțele politice și culturale înaintate acționau în mod eficace, pregătind climatul lui 1848. Conștiința strînsei relații dintre artă și popor, dintre artă și societate, era mai vie ca niciodată. E de ajuns să răsfoim organul republicanilor democratici, *La Réforme,* sau jurnalul republicanilor burghezi, *Le National,* pentru a întîlni la fiecare număr articole care dezbat, cu tot mai mare insistență, acest punct esențial.

În scrierile lui Courbet o atare conștiință se manifestă tot mai deschis. «Fără revoluția din februarie — mărturisea el lui Castagnary, la 8 octombrie 1868 — poate n-ar fi putut fi văzută niciodată pictura mea». Iar cîțiva ani mai tîrziu, reluînd această idee, el afirmă: «Respingînd idealul fals și convențional, în 1848,

10. Cfr. L. Rosenthal: *Du Romantisme au Réalisme,* Laurens, Paris, 1914, p. 53.

am ridicat steagul realismului, singurul care poate pune arta în slujba omului. Pentru asta am luptat în mod logic împotriva tuturor formelor de guvern autoritar și de drept divin, voind ca omul să se guverneze pe sine însuși conform nevoilor sale, în folosul lui direct și urmînd o concepție proprie ». [11]

Din confruntarea cu forța istorică a acestor convingeri susținătorii romantismului și ai clasicismului ieșeau bătuți. *Omul*, în afară de exaltări mistice și de abstracțiuni academice, « fără coturni în picioare, nici aureole în jurul capului » [12], devenea centrul noii estetici. Se năștea socialismul științific, spiritul științei se răspîndea în toate disciplinele, progresele tehnicii dădeau o notă diferită vieții, necesitatea unei viziuni puternice, corespunzînd adevărului, se impunea în orice domeniu. Realismul își avea deci originea în această stufoasă confluență de circumstanțe istorice și pentru realiști tocmai omul era axa în jurul căreia se adunau toate aceste circumstanțe. Regula fundamentală a realismului era deci legătura directă cu toate aspectele vieții, chiar cu aspectele cele mai la îndemînă, cotidiene: în lături cu mitologia, în lături tabloul evocării istorice, în lături frumusețea convențională a canoanelor clasice. Și acestei reguli, acestei poetici a realității i-au fost fideli, fiecare urmînd propriile lui înclinări, propriile idei particulare, artiștii cei mai reprezentativi ai școlii realiste: Courbet, Daumier, Millet. « Pictîndu-i pe țărani și burghezi în mărime naturală și dîndu-le vigoarea și caracterul care fuseseră pînă atunci rezervate zeilor și eroilor — scrie Castagnary — Courbet duse pînă la capăt o revoluție artistică. » [13]

Faptul că vorbim insistent despre Franța (mai bine zis: despre Paris) se datorește tipicității situației franceze. Parisul este într-adevăr în secolul 19 capitala artelor și a noilor idei politice. Împreună cu patrioții exilați, cu emigranții, poeții și literații revoluționari, soseau la Paris de pretutindeni artiști plastici democrați care voiau să înnoiască și să creeze o artă nouă. Procesul revoluționar însă atingea acum și țări europene care își creau atunci o adevărată cultură națională, ca Ungaria, România, sau Bulgaria. În acești ani se dezvoltă în respectivele țări o conștiință inovatoare, încep să înflorească studiile asupra istoriei patriei, iar arta se descătușează de bizantinism pentru a se orienta spre

11. G. Courbet: op. cit., pp. 71–72.

12. Marx et Engels: *Sur la littérature et l'art*, ediție îngrijită de Fréville, Editions Sociales, Paris, 1936, p. 132. Expresia e a lui Marx.

13. G. Courbet: *Sa vie et ses œuvres*, Pierre Cailler, Genève ,1948, p. 101.

observarea realității. De altfel și pentru Italia aceasta este epoca care marchează trezirea culturii naționale și a artei figurative în particular. Oricare ar putea fi judecata specifică asupra artei noastre din secolul 19, nu pot exista dubii asupra acestui fapt. Artiștii noi, de la Neapole la Florența, de la Milano la Torino, sînt cei mai atașați de evenimentele și sentimentele Risorgimentului. « Eram comis-voiajorul revoluției » îi plăcea să repete lui Fattori. Și mai tîrziu, amintind istoricele fapte ale lui 1859 într-o scriere autobiografică, va scrie: « Veni 1859 și fu o revoluție pentru mîntuirea patriei și a artei și astfel apărură *macchiaiolii* ». * Idealurile democratice și patriotice ale Risorgimentului pătrund pretutindeni și înflăcărează sufletele intelectualilor, ale scriitorilor, ale artiștilor în Italia și aiurea. Cad mai întîi formulele neoclasicismului, dominant pînă atunci, în favoarea unui romantism de inspirație istorică; în cele din urmă capătă impuls o artă proaspătă și vitală. Școlile regionale sînt animate de acest impuls și mai cu seamă sînt impulsionați *macchiaiolii*. Faimoasele reuniuni din 1850 de la Cafeneaua Michelangelo din Florența, reuniuni care duseră mai tîrziu la formarea grupului, îi adunau aproape pe toți pictorii care făcuseră campania din Lombardia în 1848 și participaseră la apărarea Veneției, Bologniei și Romei în 1849. Discuțiile care se desfășurau în aceste reuniuni căpătau adesea, așa cum se întîmplă între artiști, un caracter tehnic. Din aceste discuții se născu, anume, teoria picturii *a macchia* (prin pete). Dar fondul disputei nu era tehnic ori numai tehnic. Teoria despre *macchia* nu era altceva, după cum scrie Fattori, decît « o nouă căutare veristică, verism care se dezvoltă în prezent și dă realitatea adevăratei impresii a adevărului ». [14] Cuvintele *verism și realism* reveneau des în aceste discuții. Lucrul spre care tindeau *macchiaiolii* era mai presus de toate acestea: sinceritate în expresie, adevăr, aderență la obiecte.

Pentru atare motive, mișcarea artistică italiană cea mai înaintată era orientată în aceeași direcție în care mergea întreaga artă democratică europeană, adică o artă altoită pe problemele, viața și preocupările istoriei în desfășurare. Deci, din punct de vedere al pozițiilor culturale, nu se poate spune că artiștii italieni n-ar fi fost și ei pe o linie justă și actuală. Dacă, mai pe urmă, rezultatele în domeniul estetic nu au avut nici amploarea și nici intensitatea celor atinse de artiștii francezi, aceasta se poate imputa

* Se intitulau artiștii care făceau parte dintr-o școală toscană a cărei epocă de glorie a fost între 1855–1865. Ei opuneau academismului o tehnică impresionistă, efectele apărînd din petele de culoare (n.r.).

14. Cfr. *Lettere dei macchiaioli*, Einaudi, Torino, 1953, p. 93 și pentru citatele precedente.

chiar limitelor Risorgimentului nostru, care n-a avut nici profunzimea, nici consecvența procesului istoric francez.

Epilog tragic

Ne interesează să subliniem, cum am arătat, această « unitate » istorică și culturală a forțelor burghezo-populare în preajma anului 1848, pentru că tocmai din « criza » acestei unități, și deci din « ruptura » acestei unități se naște (am afirmat-o deja) arta de avangardă și o parte atît de însemnată din gîndirea europeană. E necesar să remarcăm că în chiar sînul mișcării generale, care își are centrul de greutate în 1848, existau deja contradicții și divergențe, ce vor deveni în continuare mai puternice și vor fi cauza crizei, dar pînă la această epocă mișcarea istorică a forțelor burghezo-populare păstra un caracter, în afara cîtorva împrejurări particulare, unitar; îl putem defini astfel, fără doar și poate. 1848 este culmea acestei unități. Deci, din analiza factorilor ce determină criza e posibil să recunoaștem semnificația pe care o vor căpăta elementele de rupere ale crizei însăși: aceste elemente se definesc după chiar modul cum vor interveni în criză. Ceea ce se poate însă spune, încă de pe acum, este faptul că o atare criză nu a explodat desigur din nu știu ce cauze metafizice, n-a fost generată adică de diminuarea ori stingerea unui spirit de transcendență, cum par a crede unii critici. Cauzele sînt și rămîn în istorie.

În linii mari, începutul crizei coincide cu încheierea revoluțiilor europene, pe la mijlocul secolului 19, dar este vorba numai de început. Semnele crizei vor fi mai evidente după 1871, în urma tragicelor evenimente ale Comunei din Paris. Această pagină de istorie are o importanță decisivă fiindcă reprezintă unul din ultimele prilejuri cînd un mare număr de scriitori, poeți și artiști au participat la o acțiune politică de excepțională însemnătate [15]

15. Cînd, în ziua de 5 aprilie, Courbet lansă apelul convocator către artiștii din capitala asediată de prusaci, marele amfiteatru al Facultății de Medicină se umplu de pictori și sculptori, iar între numele membrilor care fură aleși în Comitetul Federației Artiștilor, figurau cei mai mari maeștri francezi: Corot, Courbet, Daumier, Manet. Adeziunea artiștilor la Comună fu atît de promptă, spontană, vie, încît, numai cu forțele lor, ei constituiră o întreagă companie de combatanți. Dar adeziunea veni și din partea oamenilor de știință, muzicienilor, actorilor, studenților. În ceea ce-i privește pe scriitori și poeți, e de ajuns să amintim că Paul Verlaine îndeplinea funcția de șef al Oficiului de presă al Comunei, iar mai tîrziu, fugit la Londra, va rămîne atașat de grupul comunarzilor proscriși, scriind pentru ziarul lui Eugène Vermersch, poet prieten al lui Courbet, un grup de catrene agresive și incendiare împotriva oamenilor Versaillesului. Rimbaud a fost și el comunard. Unele din scrierile lui pe această temă s-au pierdut, ne-au

și, de asemenea, pentru că după zdrobirea Comunei contradicțiile deja existente în sînul societății născute din revoluțiile burgheze vor căpăta în întreaga Europă o violență extremă, accelerînd dezvoltarea crizei în curs.

Lovitura acestei înfrîngeri îi va zgudui pe mulți intelectuali. Desigur că nu toți intelectualii de atunci au fost de partea Comunei; unitatea care se stabilise în jurul lui 1848 suferise deja zguduiri profunde; cu toate astea Comuna a fost un ultim glorios exemplu al acestei unități. După episodul Comunei se putea considera încheiată perioada în care gînditori, literați, artiști, angajați direct, acționaseră în viața socială și politică, fără să se gîndească (în marea majoritate a cazurilor) la necesitatea de a se desprinde de realitate. Criza, apărută după 1848, se precipită acum, după dureroasele evenimente ale lui 1871. Dezbinarea dintre intelectuali și clasa lor devine acută, rupturile subterane ies la iveală, fenomenul se generalizează, sfărîmarea unității revoluționare a secolului 19 este acum un fapt împlinit. Pentru mulți ani, pînă în epoca noastră, consecințele ei vor domina problemele culturii și artei.

rămas totuși două poezii: *Les mains de Jeanne-Marie*, dedicată unei fete proletare și *Paris se repeuple*, despre întoarcerea « curții » lui Thiers la Paris. La aceste două poezii se alătură *La lettre du Baron de Petdechèvre*, descoperită abia în 1948, care este o ascuțită scriere polemică despre decăderea moravurilor la Versailles. Comuna ia sfîrșit cu masacrele comise de trupele lui Thiers: treizeci de mii de parizieni împușcați.

2. Semnele crizei

Drama istorică a lui Van Gogh

Van Gogh sosi la Paris în februarie 1886. Avea treizeci și trei de ani și urma să mai trăiască încă patru. Munca lui *adevărată*, de pictor, începuse doar în octombrie 1880: o viață scurtă, fulgerătoare, intensă. Acesta a fost destinul lui de om și de artist.

Dar care sînt sentimentele, gîndurile, planurile pe care Van Gogh le aduce cu sine în capitala Franței? A cunoaște istoria formării spirituale a lui Van Gogh, anterioară venirii lui la Paris, e într-adevăr de o importanță decisivă pentru înțelegerea reacțiilor pe care le-a avut în ultimii patru ani ai existenței sale.

Fiul unui pastor calvinist, sensibil și pasionat, într-o vreme de asemeni vie și agitată de ideile de redeșteptare socială care se difuzaseră din Franța în națiunile vecine, el sfîrșise prin a-și alege, ca vocație a vieții sale, predica evanghelică printre minerii belgieni din Borinage, « țara neagră ». La acest « curs gratuit la marea universitate a mizeriei » [1], el a primit cele dintîi lecții, adînc omenești și dramatice. Îi țineau tovărășie Biblia și *La Révolution française* a lui Michelet, Dickens și Hugo, iar puțin mai tîrziu *Germinal*-ul lui Zola, adică al acelui Zola care tocmai scria traducătorului olandez Van Santen Kalff: « Ori de cîte ori întreprind acum vreun studiu mă întîlnesc cu socialismul » [2]. Cărțile lui Zola erau deja pentru Van Gogh « cele mai bune tratate asupra epocii actuale ». Astfel evanghelismul și socialismul umanitar găsiseră în el un punct de fuziune, de incandescență care-l orientau împotriva religiei formaliste a atîtor confrați ai săi întru propovăduire, care priveau « lucrurile spirituale — după cum zice el, cu aspre cuvinte — din tipicul punct de vedere al beților » și « erau incapabili de emoție omenească ». El, în schimb, avea despre religie o idee vie, încorporată în realitatea acelor oameni între care ar fi vrut să-și petreacă viața, pentru el, în fine, Pavel din Tars era « un muncitor cu semnele durerii, ale suferinței și oboselii, fără nici o aparență de frumusețe, dar cu un suflet nemuritor » și, invers, minerul ieșind din puțuri aducea în sine imaginea lui Dumnezeu.

Scrisorile din acești ani ale lui Van Gogh sînt bogate în indicații în acest sens. Tot ceea ce vede, observă și îl mișcă, se așază de pe acum într-o perspectivă poetică, figurativă. El își dă seama limpede de acest lucru. Într-adevăr încă din noiembrie 1878, el scrie: « Dacă aș putea să lucrez în liniște timp de două-trei luni într-o regiune ca asta, să învăț și să observ răbdător, nu m-aș întoarce fără a avea de zis ceva care să merite pe deplin oboseala de a fi înțeles, și spun asta cu toată umilința și francheța ».

Din Amsterdam la Laeken, Wasmes, Etten, Drenthe, Nuenen, Anvers, pretutindeni unde a fost înainte de călătoria la Paris, realitatea pe care o observă în mod constant este una singură: aceea a oamenilor care lucrează în fabrici, în mine, pe cîmp. Chiar și atunci cînd i se va suspenda activitatea de predicator, aceasta a continuat să fie lumea care-l interesa: « M-am trezit devreme și i-am văzut pe muncitori sosind pe șantier cu un soare magnific. Ți-ar fi plăcut și ție să vezi chipul deosebit al acestui rîu de personaje negre, mari și mici, mai întîi pe drumul îngust unde nu era decît puțin soare, apoi pe șantier (august 1877)... Muncitorii din această mină sînt mai toți scofîlciți și galbeni de friguri, au o înfățișare obosită și aspră, sînt oacheși la piele și îmbătrîniți înainte de vreme, femeile sînt slabe și veștejite. Împrejurul minei, locuințe mizerabile de mineri, cu cîte un arbore mort, înnegrit și garduri de rugi, grămezi de cenușă și de îngrășăminte, munți de cărbune nefolosibil (aprilie 1879)... Muncitorii din minele de cărbuni și țesătorii sînt încă o rasă puțin diferită de cea a celorlalți lucrători și meșteșugari, iar eu simt pentru ei o mare simpatie... Omul

1. Acest citat precum și cele care vor urma sînt luate din volumul *Lettres de V. Van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris, 1937, și din *Lettres à Van Rappard*, Grasset, Paris, 1950.

2. E. Zola: *Correspondance*, Etienne Fasquelle, Paris, 1908, t. II, p. 661.

din adîncul abisului, *de profundis*, e minerul, celălalt, cu un aer distrat, ca al unui visător ori somnambul, este țesătorul. Sînt aproape doi ani de cînd trăiesc lîngă ei și am învățat să cunosc destul de bine caracterul lor original, mai ales pe cel al minerilor. Și cu fiecare zi găsesc ceva mișcător, chiar sfîșietor la acești sărmani și obscuri muncitori, cei mai sărmani dintre toți, se poate spune, cei mai disprețuiți, pe care de obicei, cu o închipuire vie dar falsă și nedreaptă, ni-i imaginăm ca pe o rasă de răufăcători și bandiți (august 1880)... Nu-i auzi niciodată pe țesători plîngîndu-se, chiar dacă duc o viață aspră. Să presupunem că un țesător care lucrează pe brînci face un metraj de 60 de *aunes* într-o săptămînă. În timp ce țese e nevoie ca o femeie să stea să mosoare lîngă el, adică să înfășoare firul pe fuse; sînt deci în *doi* la lucru și trebuie să trăiască amîndoi din această muncă. Pe acest metraj țesătorul cîștigă net, de exemplu, patru florini și jumătate, și cînd o duce fabricantului adeseori i se spune, azi, că va putea primi o nouă comandă abia peste opt sau cincisprezece zile. Deci nu numai salariul e mic dar și de lucru e puțin. Astfel oamenii aceștia sînt adeseori nervoși și neliniștiți. E o altă stare sufletească decît aceea pe care am cunoscut-o printre minerii cărbunelui, într-un an cînd au avut loc o grevă și cîteva accidente (1884)... Mă simt intim amestecat în viața țăranilor, tot văzîndu-i continuu, la toate ceasurile zilei, astfel că acum nu mă atrage nici o altă idee...» (1885).

Aceasta e deci lumea în care s-au maturizat sentimentele lui Van Gogh și vocația lui de artist. E deci logic ca el să se fi orientat în sens realist și spre un realism precis, încărcat de conținut social. Poetica lui era bine definită: « Mîna unui lucrător e mai frumoasă decît a lui Apollo din Belvedere ». Așa se exprima Van Gogh. Și toată truda lui era tocmai aceea de a găsi modul cel mai eficace de a reprezenta o asemenea *mînă*. E, ca atare, natural ca el să-și aleagă drept maeștri tocmai pe acei pictori care se dedicaseră mai mult reprezentării țăranilor, meseriașilor, oamenilor din popor: Millet, Courbet, Daumier, și partea mai puțin literară din Delacroix. În acești pictori vedea exemple, indicații precise pentru a face ceea ce el « simțea ». La Daumier îi plăcea mai ales modul larg și simplu și capacitatea de a găsi, fără ezitări, punctul central al subiectului său. Despre un desen al lui Daumier, afirma: « Bună treabă să simți și să gîndești așa și să treci peste o grămadă de alte amănunte, pentru a te concentra asupra a ceea ce dă de gîndit și asupra a ceea ce-l cuprinde, în chipul cel mai direct, pe om ca om, nu numai pajiști și nori ». Daumier îl învăța cum să accentueze expresia prin mijlocirea deformării realiste. Măreția expresivă a lui Daumier îi apăruse cu deplină claritate în 1882: « Te rog să-mi spui dacă sînt în comerț desene de Daumier, la un preț modic, și dacă sînt, care. Întotdeauna l-am găsit foarte puternic, dar abia în ultima vreme am început să cred că e de o importanță cu mult mai mare decît mi-aș fi închipuit ». Dar și Millet îl interesează pentru această particulară capacitate de a « încărca » expresia. Dintre cugetările lui Millet cel mai mult îl plăcea aceea care spune: « E mai bine să taci decît să te exprimi fără vlagă ». Încă din acești ani Van Gogh voia să facă tablouri, desene care să aibă ca prim merit pe acela de a « șoca ». Chiar și în Courbet el vede mai ales valoarea culorii folosite nu în sens naturalist ci într-unul expresiv: « Un portret de Courbet e de o valoare mai înaltă, este energic, liber, pictat cu toate gamele de frumoase tonuri profunde, roșuri-brune, aurii, violete, mai reci în umbră, cu negru... și mai frumos decît un portret făcut de oricine vrei, care a imitat culoarea feței cu o oribilă *exactitate* ».

Meditînd asupra portretelor lui Courbet, în 1884, Van Gogh are revelația valorii transpuse a culorii: « Culoarea exprimă ceva prin ea însăși ». Acesta era, deci, lucrul pe care îl căuta: intensitatea expresiei, căreia să-i sacrifice orice altă preocupare. Dar e vorba, mereu, de expresia realității, mai bine zis de exprimarea omului adăugat la natură. Această veche definiție baconiană a tehnicii era reluată de Van Gogh cu o semnificație spirituală plină de tensiune emoțională: « Nu cunosc o mai bună definiție a cuvîntului *artă* decît aceasta: *arta este omul adăugat naturii;* natura, realitatea, adevărul, dar cu o semnificație, cu o concepție, cu un caracter, pe care artistul le face să apară și cărora le dă grai ».

Astfel, pentru el expresia consta tocmai în acest « a face să apară » din lucruri înțelesul lor cel mai adevărat: dar pentru Van Gogh acest principiu era conceput cu obligația de a nu trăda adevărul realului, pentru că el avea convingerea fermă că nu s-ar reuși «o bază solidă » dacă artistul uită « că natura există ». Sub acest semn se pregătește să înfrunte tema *Mîncătorilor de cartofi*. Adevărul, realitatea, semnificația acestor țărani însemna o viață de trudă aspră și sărăcie. Și asta trebuia « făcut să apară ». Iată unde îl ajuta deformarea realistă a lui Daumier: în a simplifica și intensifica, trecînd de la caricatură la concentrarea dramatică. Dar sufletul lui Van Gogh rămînea mereu ancorat în cele mai profunde valori umane ale secolului 19: « Am vrut anume să dau ideea că acești oameni mănîncă, la lumina lămpii, cartofi, cu aceleași mîini cu care iau mîncarea din vase, aceleași cu care au lucrat pămîntul. Tabloul meu glorifică astfel munca manuală și hrana pe care ei, prin truda lor, și-au cîștigat-o atît de cinstit ».

Iată, deci, cine este Van Gogh înainte de a veni la Paris în 1886. E un om care stă de partea valorilor lui 1848. Închipuindu-se pe sine însuși trăind în acea epocă, el nu ezită să-și aleagă postul de « revoluționar și rebel » pe baricade, și exclamă cu elan: « În materie de oameni și în materie de pictori generația din jurul lui 1848 îmi este mai dragă decît cea de la 1884, dar în ceea ce privește perioada 1848, mă gîndesc nu la Guizot și alții ca el, ci la *revoluționari*, la *Michelet*, și de asemenea la pictorii țărani de la Barbizon ».

În anii care preced călătoria la Paris, el a pictat deja tablourile sale întunecate, personajele simțirii sale, are convingeri îndelung meditate și e plin de un entuziasm generos. Cu puțin timp înainte de a lua drumul capitalei franceze, îi scria fratelui său Théo: « Ne aflăm în ultimul sfert al unui secol ce se va încheia cu o mare revoluție. Desigur, noi nu vom cunoaște timpuri mai bune, aerul pur și întreaga societate reîmprospătată după aceste mari uragane. Dar un singur lucru are importanță, acela de a nu te lăsa înșelat de falsitatea propriei epoci sau, cel puțin, nu pînă-ntr-atît încît să nu descoperi ceasurile funeste, sufocante și depresive de dinaintea vijeliei. Vezi? Ceea ce te mai mîngîie este faptul că nu trebuie să gonești mereu cu propriile sentimente și propriile idei și posibilitatea de a colabora și a lucra cu un grup ».

La Paris, Van Gogh caută, deci, un climat, o ambianță, un grup, pictori care să « simtă » ca și el: în fine caută încă un Paris aidoma celui de pe vremea lui Millet, Courbet, Daumier. Dar Parisul s-a schimbat, între timp, pînă în adîncuri.

Millet murise la Barbizon în 1875, Courbet se stinsese în exil doi ani mai tîrziu, Daumier închisese ochii la Valmodois în 1879. Refluxul revoluționar a creat o situație aspră, grea, pentru toți acei artiști, cei mai vii, cei mai mari din cîți avea Franța, artiști care într-un fel sau altul erau legați de mișcarea artei democratice. Aerul celei de a Treia Republici era, ca atare, cu totul altfel decît însuflețitor.

Nu-i vorbă, dintotdeauna sferele oficiale manifestaseră față de artiștii realiști neîncredere și repulsie. În fața tablourilor aparținînd unor pictori realiști, contele Nieuwerkerke, Directorul imperial al Artelor Frumoase sub Napoleon al III-lea, afirmase cu aroganță: « Asta e pictura unor democrați, oameni care nu-și schimbă lenjeria dar vor să se impună oamenilor de lume: e o artă care nu-mi place, ba chiar mă dezgustă ». [3] În general, aceasta

3. Cfr. J. Rewald: *Storia dell'Impressionismo*, Sansoni, Firenze, 1949, p. 13.

a fost permanent atitudinea criticii la modă. S-ar putea aduna sute de pagini de injurii grosolane la adresa artiștilor realiști, dacă stăm să răsfoim presa epocii. Dar dacă mai înainte, de exemplu, criticii se năpustiseră împotriva imaginii violente a *Omului cu cazmaua* a lui Millet, acum, după Comună, vedeau reflexele incendiilor din '89 și furcile țăranilor răsculați chiar în spatele atît de blîndelor figuri din *Angelus*. Charles Yriarte, în 1876, explica în *Gazette des Beaux-Arts* «scenele de compasiune » și « limbajul plin de amărăciune » ale pictorului realist maghiar Munkàcsy, care se afla la Paris în acei ani, declarînd: « Cred că țelurile sale se explică prin rațiuni de ordin politic ». [4] Și, tot despre Munkàcsy, în legătură cu tabloul *Hristos înaintea lui Pilat*, criticul Buysson exclama cîțiva ani mai tîrziu: « Dar acesta este un nihilist înaintea țarului ! » [5]. Invectivele cele mai crude și batjocurile cele mai răuvoitoare îi erau adresate, însă, lui Courbet. Alexandre Dumasfiul se încrîncenase împotriva lui, după Comună, cu literară virulență: « Sub care cer și din ce gunoaie, din ce amestec de vin, bere, muci corosivi și tumefacție rîgîitoare, a putut să se dezvolte acest dovleac sonor și păros, acest pîntec estetic, încarnare a Eului imbecil și impotent? »[6] Iar Barbey d'Aurévilly declarase: «Ar fi necesar să-l arătăm Franței întregi pe țăranul Courbet închis într-o cușcă de fier la picioarele Coloanei Vendôme. Vizionarea, cu taxă de intrare » [7]. Francisque Sarcey, gazetar la modă, propusese, în schimb, cu nobil dispreț, o altă pedeapsă: « Să fie pedepsit cu tăcerea publică ». [8] Dar nu ajunge. Ideea de a-l expune batjocurii conformiștilor se pare că le plăcea în mod deosebit dușmanilor lui Courbet, pentru că poate fi întîlnită în multe articole cu lux de amănunte. Chiar și poetaștrii își adăugară glasurile la acest josnic cor. Astfel, de pildă, Émile Bergerat își încheia o poezie despre Courbet: « Zi și noapte, la stîlpul infamiei/să crape de bătrînețe între patru jandarmi ! » [9]

Această ură anticourbetiană, care ajunge la culme cu sentința pictorului Meissonier, despotul Salonului din 1872 (« Pentru noi e necesar acum să moară Courbet ») [10], se extinsese astfel și la impresioniști, pictori care proveneau, în genere, chiar de pe pozi-

4. Cfr. L. Végvári: *L'art de M. Munkàcsy*, Institut des relations culturelles, Budapest, 1952, p. 29.
5. *Ibidem*, p. 30.
6. G. Courbet: op. cit., t. II, p. 302.
7. Cfr. L. Aragon: *Courbet*, Cercle d'Art, Paris, 1953, p. 13.
8. G. Courbet: op. cit., t. I, p. 283.
9. *Ibidem*, p. 305.
10. Cfr. L. Aragon: op. cit., p. 13.

țiile estetice ale realismului. Această politică ostilă impresioniștilor continuă mult timp. Robert Rey povestește, în acest sens, un episod foarte semnificativ care a avut loc chiar și în 1919. Într-una din diminețile acelui an, ministrul francez al Instrucțiunii publice vizita Muzeul Luxemburg, împreună cu conservatorul Léonce Bénédite. La un moment dat se opri în fața *Omului cu cămașa roșie* de Carolus Duran și, cuprins de neîncredere la vederea unei asemenea abundențe de carmin, arătă cu vîrful umbrelei spre pînză și zise, întors spre conservator, cu un ton confidențial însă greu de bănuieli: « Spune-mi Bénédite, nu e totuși *puțin cam impresionist* prietenul acesta al dumitale, Carolus Duran? »[11]

O astfel de presiune ostilă a criticii, cauzată de rocada burgheziei pe poziții acum de absolut conservatorism, împreună cu sfîșierea și stingerea fervorii ideale, de care nu dusese lipsă mișcarea artistică în momentele ei de vîrf, constituiseră nu ultima din cauzele unei oarecari îndepărtări a artiștilor de viziunea realistă precedentă și, în genere, de toată acea pictură de idei, gîndire, narațiune de la care, mai mult sau mai puțin, plecaseră toți impresioniștii. Problemele raporturilor între știință și pictură, problemele tehnicii, ale luminii, ale obiectivității în transcrierea picturală a imaginii naturii, tind să substituie, și substituie, acele probleme de conținut pe care le înfruntaseră cîndva artiștii — fie realiști, fie romantici. De la prima expoziție a impresioniștilor care avusese loc în 1874, pînă în anul cînd Van Gogh sosește la Paris, evoluția progresivă a impresioniștilor în această direcție, cu cîteva excepții, se accentuează, pînă ce se ajunge la experiențele divizionismului. Grupul impresioniștilor reprezenta, totuși, o forță, o unitate vitală. Dar această stare de fapt, tocmai în acel 1886, urma să se încheie. Într-adevăr, acesta e anul în care îi era sortit să se risipească grupării impresioniste[12]. Pînă și Zola, prieten cu Manet și Cézanne, primul apărător cu autoritate al impresioniștilor, se depărtează de ei, publicînd în același an romanul *L'Œuvre*, în care descrie înfrîngerea artistică a unui pictor — și în acest pictor s-a vrut recunoașterea trăsăturilor lui Manet și Cézanne. Această operă nu era decît preambulul a ceea ce Zola va scrie cîțiva ani mai tîrziu, atunci cînd va regreta în mod explicit că s-a bătut « pentru acele pete, acele reflexe, pentru acea descompunere a luminii » în care, afirmă el, se secătuise forța emoției primitive a impresioniștilor în fața realității[13].

11. Cfr. R. Rey: *La peinture moderne*, Presses Universitaires de France, Paris, 1941, p. 25.
12. Cfr. J. Rewald: op. cit., pp. 217—229.
13. E. Zola: *Nouvelle campagne*, Etienne Fasquelle, Paris, 1897, p. 97.

Cu asta, natural, nu vrem să răpim nimic din marele merit al impresionismului, care este, mai apoi, acela de a-l fi pus pe artist în contact nemijlocit cu realitatea și de a fi eliberat de orice reziduu academic puterea culorii, favorizînd astfel o profundă înnoire a limbajului figurativ. E vorba, totuși, de o precizare din punct de vedere istoric și cultural, indispensabilă, mai cu seamă pentru a înțelege reacțiile lui Van Gogh la Paris. De fapt, Van Gogh sosește la Paris cu problemele, neliniștile și dorințele lui de om a lui '48, cu pasiunea artei realiste și se pomenește într-o cu totul altă ambianță. Terenul istoric și cultural pe care crescuse arta iubită de el era acum răscolit ori distrus; impresioniștii, unicii moștenitori ai acelor premize, se sfîșiau acum în « dezastruoase războaie civile », încercînd să-și « mănînce nasul (între ei) cu un zel demn de o cauză mai bună ». El, care pînă atunci făcuse o pictură în tonuri închise, aproape fără culoare, e puternic șocat acum de pînzele luminoase, clare, strălucitoare, ale impresioniștilor; primește chiar cu entuziasm noua teorie și noua lor tehnică, ale cărei extraordinare posibilități le întrevede; dar în sufletul lui crește de asemenea o apăsătoare consternare. Crezuse că va găsi la Paris un sprijin sentimentelor și aspirațiilor lui, crezuse că va găsi « oameni » și, în schimb, după cum scrie în vara lui 1887, găsește doar « pictori care (îl) dezgustă ca oameni ». Avîntul său se izbește de o realitate rece, limitată, unde sînt acum considerate drept « literatură » adevărurile în care el învățase să creadă în mijlocul minerilor, țăranilor și țesătorilor din Belgia și din Olanda. Se prăbușise o lume, înfrîngerea Comunei deschisese o prăpastie adîncă și definitivă spre trecut și Van Gogh, cu ascuțita sensibilitate a sufletului său, percepe această ruptură ca pe un spasm, ca pe o încordare dureroasă.

El simte că acum artiștii nu mai sînt incluși în societate, ci « opuși » societății, « respinși » de ea, asemenea prostituatei, « prietena și sora noastră » cu același destin. Dar asta nu-l determină să renunțe a mai căuta ceea ce-i stătea la inimă. Din acest moment întreaga lui viață va avea acest scop unic și disperat: să caute ceva ce, istoricește, nu mai putea găsi. Drept urmare, acea încărcătură sentimentală pe care o acumulase în sine, nemaigăsind chip de efuziune, de expansiune în afară, îi va exploda în suflet sfîșiindu-l. Astfel, prin această exasperare începe el să privească realitatea. Van Gogh va arunca asupra realității exaltata lui foame de dragoste pentru oameni, va învesti realitatea cu sentimentul său, care nu-și găsește eliberări naturale într-o mișcare concretă, într-o istorie comună. Dar asta nu-l salvează. El se simte singur cu aceste sentimente și devine prada ușoară a propriilor senti-

mente: existența lui va fi arsă ca o torță tocmai de aceste sentimente.

În tablourile impresioniștilor Van Gogh intuiește ruptura inițială care începe să se vădească între artă și viață. Nu tehnica, lumina, teoriile divizioniste pot să hotărască soarta operei: « Ah, mi se pare din ce în ce mai mult că oamenii sînt rădăcina a tot ce există și de-aci îmi vine incontinuu un sentiment de melancolie, aceea de a nu mă afla în adevărata viață, în sensul că aș vrea să lucrez mai degrabă în carne decît în culoare ».

Am citat dintr-o scrisoare din 1888. Van Gogh e la Arles. Pictorul care-l interesează cel mai mult e Gauguin, Gauguin, care, în conversații, a formulat deja critica fundamentală a impresionismului, chiar dacă termenii unei atare critici îi va așterne pe hîrtie abia mai tîrziu: « Impresioniștii privesc în jurul lor cu ochiul și nu în centrul misterios al gîndirii... Cînd vorbesc ei despre arta lor, despre ce e vorba? De o artă pur superficială, făcută toată din cochetării de ordin strict material, unde nu se află gîndire ». [14] Este, la urma urmelor, tocmai ceea ce vrea să facă Van Gogh: o pictură de meditație, reluînd experiența formală din *Mîncătorii de cartofi*, adică modalitățile de expresie ale deformării: « Marea mea dorință este aceea de a învăța să fac deformări, sau inexactități sau deplasări ale realului; dorința mea este să iasă la suprafață, dacă este nevoie, chiar și minciuni, dar minciuni care să fie mai adevărate decît adevărul literal ». Nu artă de impresie, ci una de expresie, o artă care să exprime nu adevărul aparent al lucrurilor, ci substanța lor profundă. Acest adevăr al omului, el îl caută mereu în lumea simplă a muncitorilor și țăranilor: « Ah, scumpe frate... oamenii de lume nu vor vedea în asta decît exagerare și îngroșare. Dar noi am citit *La Terre* și *Germinal* și atunci cînd pictăm un țăran, am vrea să arătăm că ne-am făcut una cu această lectură ». [15]

A căuta să-l explici pe Van Gogh prin patologie, așa cum au făcut unii, e un mod de a devia problema. Van Gogh nu e un « caz » sau, cel puțin, nu e un « caz izolat ». Dacă l-am reduce pe Van Gogh la un caz pur patologic, explicînd sinuciderea lui în lumina exclusivă a științei medicale, ne-ar rămîne de explicat numeroase alte cazuri asemănătoare, în parte sau în întregime, cu cel al

14. Cfr. R. Rey: op. cit., p. 51.

15. În Zola, între altele, e de notat înclinarea de a schița adevărate portrete fizice cu un gust ce subliniază și exagerează elementele romantice pentru a accentua astfel caracterul. Și el, deci, în literatură, se folosește de pricipiul deformării: simplifică, își schițează personajele sumar, dar în același timp eficace, evidente, peremptorii, prin descrierea fizică. Nu numai de la Daumier, ci și de la Zola, a învățat deci Van Gogh să se servească de deformare. Și în privința asta naturalismul primitiv este, fără îndoială, unul din părinții expresionismului.

lui Van Gogh. Van Gogh este, în realitate, primul caz *evident* dintr-o întreagă serie de alte cazuri și tocmai pentru asta încetează de a mai fi un caz; el indică o stare de lucruri, care e tocmai situația de criză ce se manifestă ca un fapt general de cultură: o dată distrusă baza istorică pe care se formaseră intelectualii, intră în criză, în conștiința lor, valorile spirituale care păreau cîndva că vor dura veșnic.

Van Gogh este primul caz evident în artă, așa cum Rimbaud, în anii care urmează Comunei, e primul caz evident în literatură. Proza convulsivă din *Une saison en Enfer* se aseamănă cu unele tablouri halucinante și frenetice ale lui Van Gogh: « Sănătatea îmi era amenințată. Venea teroarea. Cădeam în somn timp de cîteva zile și, treaz, continuam cele mai triste vise. Eram matur pentru moarte și slăbiciunea mea mă conducea, pe un drum de primejdii, spre hotarele lumii... » Asemeni lui Van Gogh, Rimbaud văzuse cum se distrugeau lucrurile în care credea. Și el avusese un vis de înviere: « Există distrugeri necesare... Există arbori bătrîni care trebuie tăiați și umbre seculare a căror plăcută prezență o vom pierde. Chiar această societate: vor trece pe deasupra ei securi, sape și tăvăluguri. *Toate văile se vor umple și colinele vor fi coborîte, potecile întortocheate se vor face drepte, iar cele accidentate — netede.* Vor fi rase de pe fața pămîntului averile, vor fi zdrobite orgoliile individuale. Nici un om nu va mai putea spune: — Sînt puternic pentru că sînt mai bogat. — Amara invidie și stupida admirație vor fi înlocuite de pașnica înțelegere și de munca tuturor pentru toți ». [16]

Nu e în aceste rînduri aceeași viziune vangogheană a unei viitoare revoluții? Nu e aceeași anxietate care la Van Gogh se exprimă prin dorința de « timpuri mai bune », de « aer curat », de o « societate reîmprospătată după aceste mari uragane »? Renunțarea lui Rimbaud la poezie și la însăși adevărata lui vocație de om e un fapt, își are originea în căderea acestui vis; febra vijelioasă a lui Van Gogh se dezlănțuie cînd el, singur, vrea să apere cu disperarea iubirii surparea acelor idealuri în care vedea singura salvare.

A nu rămîne singur, a « nu fi bolnavi pentru că, dacă sîntem, rămînem și mai *izolați*, a lucra în grup »: iată în ce-și pune de asemenea încrederea Van Gogh, pentru a trece peste angoasă și a face o artă adevărată: « Mă conving din ce în ce mai mult că tablourile pe care ar trebui să le facem, pentru ca pictura actuală să devină într-adevăr ea însăși și să se ridice la înălțimea culmilor senine atinse de sculptorii greci, de muzicienii germani, de romancierii

16. Cfr. A. Rimbaud: *Oeuvres complètes*, NRF, Paris, 1954, p. XXII.

francezi, depășesc puterile unui individ izolat. Ele vor fi create probabil de grupuri de oameni care se vor uni pentru a da viață unei idei comune ».

Am citat încă o dată dintr-o scrisoare din 1888. Despre această perioadă Paul Signac, care-l vizitează, povestește: « Nu voi uita niciodată odaia aceea tapisată cu peisaje delirînd de lumină... Toată ziua mi-a vorbit despre pictură, literatură, socialism ». [17] Dar chiar el, care mai mult decît oricare altul simțea nevoia de a nu fi singur, va sfîrși prin a rămîne în singurătate. Pînă și Gauguin, venit la Arles pe la jumătatea lui octombrie 1888, îl va părăsi după puțină vreme.

Van Gogh a dat un înțeles focului de revolver cu care și-a pus capăt vieții în ziua de 28 iulie 1890. Într-adevăr, la sinucidere el se gîndise de multe ori, de cîțiva ani, ca singurul mod de a «protesta împotriva societății și a te apăra ». Ce altceva putea face un om singur, plin de speranțe înșelate, fără vreun drum de ieșire, fără vreo cale de scăpare de propria neliniște?

În ultima perioadă a vieții el încercase o tulburare cumplită, un fel de beție a lucrului. Neliniștea și ardoarea, ele sînt cele care-i conduc mîna pe pînză în acest timp. Prin lentila agitației lui interioare, realitatea lucrurilor se deforma: « În loc să încerc a reda cu exactitate ceea ce am în fața ochilor, eu mă folosesc de culori, în mod arbitrar, pentru a mă exprima cu mai multă forță ». În acest « arbitrar », în această folosire violent psihologică a culorii se află una din cheile subiectivismului modern: « Am încercat să exprim cu verde și roșu — continuă el — patimile groaznice ale oamenilor ». Legea culorii naturaliste a impresioniștilor a căzut. Culoarea are acum pentru Van Gogh valoarea unei metafore violente, capătă forță proprie de persuasiune, chiar dacă nu e separată de inspirația generală a operei: « În tabloul meu *Cafenea noaptea*, am încercat să exprim gîndul că o cafenea este un loc unde te poți ruina, înnebuni, comite crime. În fine, am căutat prin contraste de roz proaspăt, de roșu sîngeriu și violet, blînde tonuri de verde Ludovic XV și veronese, contrastînd cu verde-galben și asprul verde-albastru, totul într-o atmosferă de cuptor infernal, de sulf palid, să exprim ceva asemănător cu puterile întunericului dintr-un abator ».

El observase încă de la Delacroix cum culoarea pură devine formă, cum adică se poate modela direct cu penelul. Și tocmai asta face el acum, folosindu-se de libertatea culorii cucerită de

17. Cfr. D. Formaggio: *Van Gogh*, Mondadori, Milano, 1952, p. 169.

impresioniști. Dar trăsături de penel impresioniste și mai ales neoimpresioniste, care tinde spre tușa rapidă și măruntă, el îi substituie o tușă mai lungă, unduitoare, circulară. « Încerc să găsesc o tehnică tot mai simplă, care poate să nu fie impresionistă », scrie el. Și, într-adevăr, nu mai e impresionistă. Pentru Van Gogh, deci, culoarea nu are o funcție decorativă ca pentru Gauguin, nu se bazează pe armonia raporturilor, nu e un vehicul de evaziune într-un vis de sugestii abstracte. În februarie 1890, el scrie în legătură cu un articol unde se vorbea despre el: « Articolul lui d'Aurier m-ar încuraja dacă eu aș îndrăzni să merg pe acest drum, să risc o evadare din realitate și să fac din culoare tonuri muzicale . . .

Dar îmi e prea scump adevărul, încercarea de a făuri adevărul, așa că, la urma urmei, prefer meșteșugul de cîrpaci celui de muzician al culorilor ! »

Mărturie vie a crizei valorilor spirituale ale secolului 19, Van Gogh deschide astfel drumul acelui larg curent artistic *de conținut*, care este curentul expresionist modern, un curent ce va avea continuări diferite și, uneori de-a dreptul contradictorii, dar care va recunoaște aproape întotdeauna în om centrul intereselor sale.

Moralismul ironic al lui Ensor

Van Gogh nu este, totuși, singurul dintre artiști care-și dă seama de criza unității spirituale a secolului 19, spre sfîrșitul acestui secol. Aproape în aceeași perioadă un pictor belgian, James Ensor, și un pictor norvegian, Edvard Munch, descopereau, deși în chip diferit, neliniști asemănătoare și vădeau egale presimțiri. Și ceea ce trebuie notat este faptul că și acești doi artiști provin dintr-o experiență realistă (influența lui Courbet în Belgia, din 1850 pînă în 1880, a fost aproape absolută) și-și trăseseră vlaga și ei din împrejurări sociale. Lucrul e de altfel natural pentru că numai cine posedă un simț viu al socialului, reușește să-și dea seama, înaintea altora, de fenomenele ce se manifestă în corpul societății însăși.

Dacă privim desenele lui Ensor din anii 1879—1880, putem recunoaște mai mult decît o coincidență cu acelea ale primului Van Gogh. Timp de zece ani Ensor pictează cele mai umile personaje din Ostende, pescari, mineri, spălătorese, vînzători ambulanți și tipuri pe care le întîlnea în cartierul medieval Puterie din Bruxelles. Este perioada în care intră în relații cu poetul Emile Verhaeren; epoca în care Constantin Meunier își alege drept subiect al

sculpturilor sale muncitori, docheri, țărani, cînd grupurile intelectuale aderă la ideile socialiste, strîngîndu-se în jurul revistei *Le Coq rouge* , fundată chiar de Verhaeren, care începe să scrie un șir de poezii, adevărat preludiu al culegerilor cu caracter popular și revoluționar *Villages illusoires* și *Villes tentaculaires*.

Ensor, într-o scriere autobiografică, va mărturisi în mod explicit adeziunea lui la această experiență de orientare socialistă: « Da — va spune el — am adus sacrificii zeiței roșii a minunilor și viselor, necesitate complementară indispensabilă pentru artist, dar delict de neiertat în ochii bunilor apostoli distribuitori de celebrități burgheze ». [18] Această poziție nu durează, totuși, multă vreme. Ascuțit, caustic, intolerant, respins de ipocrizia unor anumite poziții sentimentale și, în același timp, dîndu-și seama cu lucida sensibilitate a spiritului său de minciuna unei anume propovăduiri umanitariste al cărei folos efectiv nu era limpede, el se mută pe pozițiile unei revolte individuale. Din acest punct de vedere Ensor este unul dintre primii artiști care, de la socialismul utopic și umanitar al secolului 19, ajunge pe pozițiile anarhismului intelectual: « Ardem întotdeauna ceea ce am adorat... scrie. — Trebuie să ne revoltăm împotriva comunităților! Pentru a fi artist trebuie să trăiești ascuns!... Ceruri aspre, ceruri lipsite de bunătate și dragoste, ceruri ferecate ochilor voștri, ceruri sărace, ceruri goale fără alinare, ceruri fără surîs, ceruri oficiale, în sfîrșit toate cerurile vă fac și mai grele suferințele, vouă sărmani disprețuiți, condamnați la brazdă! Obidiți sub batjocura și fluierăturile perfide, voi nu puteți crede în bunătatea oamenilor, în clarviziunea miniștrilor, iar călăii oficiilor vă maltratau. Uneori mureați scuipînd împotriva stelelor și scuipăturile voastre de dispreț înstelau firmamentul pictorilor de atunci... » Și Ensor se așază între acești artiști, între care erau un Jakob Smits și un Meunier, notînd că tocmai pentru această poziție a sa criticii oficiali ai burgheziei « îi radiaseră numele de pe lista... inovatorilor prieteni ». Se întîmpla, deci, întocmai ca la Paris. « Dar să nu acuzăm — comentează Ensor — sensibilitățile verzi-albastre ale acestor cefalopozi mînjiți de cerneală. »

În mod just, Florent Fels scoate în relief această izolare a lui Ensor într-o singurătate disprețuitoare. Într-o zi, cînd el împreună cu cîțiva amici din Paris au venit să-l viziteze, credinciosul

18. Pentru scrierile lui Ensor, din care am luat acest citat și pe cele următoare cfr. *Les écrits de James Ensor*, Sélection, Bruxelles, 1921, și *Les écrits de James Ensor* (1928—1934), L'Art contemporain Anvers, 1934.

servitor le-a transmis textual: « Imposibil, maestrul își face nevoile! » Și acesta nu era numai un amuzant și gras episod pe gustul flamand.

Este o singurătate critică, lipsită de prejudecăți, zeflemisitoare, pe care Ensor și-o făurise în casa lui, pe care n-o va mai părăsi nici măcar în ultimul an al celui de al doilea război mondial (a murit în octombrie 1949, la vîrsta de optzeci și nouă de ani). El nu are patima lui Van Gogh, care se zdrobește în spasme de realitățile unei societăți transformate. Ensor e, la urma urmelor, un moralist, nu un predicator. Dispozițiile lui acre, mușcătoare, patetice și cinice în același timp, iau formă în fantezii grotești de măști și de cranii, în pantomime de schelete în armuri de pene și de zdrențe colorate. Uneori din pînzele sale emană o amară *vis comica*, un gust macabru, alteori un spirit de mare hram. Iată scheletele infantile, mascate, care vor să se încălzească; iată măști de pitici, cocoșați, subțiri, tremurînde, care se înjunghie, în sunet de fanfară și o altă mască cu cazacă stacojie; iată măști care înconjoară moartea îmbrăcată ridicol ca o doamnă bătrînă; iată scheletele care se ceartă pe corpul unui spînzurat; iată cerșetoare cu mici sobițe înaintea lor supravegheate de țeste curioase... E o lume întreagă înțesată de aluzii, alegorii, de simboluri, o lume de comedie absurdă, o chermesă a contradicțiilor și a nonsensului, acum apucată de o veselie funestă, acum căzută în halucinante fixații abstracte. Cu aceste pînze Ensor își umplea singurătatea voluntară și contrazicea filistinismul triumfător. El își realiza în acest fel libertatea spiritului, acea libertate pe care n-o găsise în afară. Sănătate și scepticism, încredere în forțele eliberatoare ale fanteziei și nemiloasă clarviziune în a-și privi destinul propriu și pe al celorlalți, conștiința unui cenzor al viciilor private și publice și desfrînată natură sentimentală: acesta este Ensor. Iar tablourile lui, din cînd în cînd, sînt punctul de întîlnire al acestor opoziții. Istoria lui este, deci, profund diferită de cea a lui Van Gogh, deși amîndouă sînt determinate de cauze istorice comune: singurătatea care l-a ucis pe Van Gogh este, pentru Ensor, un fel de oxigen tragic și înveselitor.

Ceva din această lume, cu toate că mai puțin seacă, mai puțin dezolantă, se poate găsi în cîteva poezii ale prietenului său Verhaeren, scrise chiar în acei ani, în preajma lui 1890. De pildă în aceste versuri:

> Și moartea s-a pus pe băut, cu picioarele la foc;
> L-a lăsat pe Dumnezeu să plece
> Fără să se ridice la trecerea lui;

Cei care-o vedeau așezată
Și-au luat nădejdea de la mîntuirea
Sufletului lor.

Multe zile și zile în șir, Moartea
Semănă năpastă și dolii
La Hanul celor Trei Sicrie;
Într-o dimineață ea își împlătoșă calul ei de oase,
Își aruncă desaga în spinare
Ca să plece, pe cîmpuri.
Din tîrguri și din sate
Veniră la ea oameni cu vin,
Pentru ca să nu sufere de sete, nici de foame,
Să nu se oprească la răscruci;
Cei mai bătrîni aduceau carne și pîine,
Femeile panere și coșuri
Cu fructe din livezile lor,
Iar copiii aduceau miere de albine.

Moartea a umblat îndelung
Prin satul celor săraci,
Fără să ceară mult, fără să gîndească mult,
Cu capul nebun
Ca o ghiulea.

Purta o zdreanță de manta roșie,
Cu nasturi soldățești,
Își pusese la bicorn un panaș pieziș,
Avea cizme cu carîmb înalt;
Calul ei fantomă
Rupea un trap molatec,
De cal bolnav de podagră,
În pietrele drumului;
Iar mulțimile urmau, oriunde se îndrepta,
Marele schelet amabil și beat
Care rîdea de panica lor
Și care fără nici o teamă, fără oroare,
Vedea colcăind în spărtura tunicii sale
Un alb cuib de viermi care-i sugea inima. [19]

19. E partea finală din poezia *Le Fléau* (Il Flagello), Cfr. E. Verhaeren: *Poesie scelte*, Fussi, Firenze, 1956, p. 93.

Toate aceste teme sînt reluate de către Ensor în numeroasele sale lucrări în acvaforte, unde adesea sarcasmul său moralizator atinge limita, ca în acel autoportret din 1889, unde el își reprezintă propriul corp în descompunere, desenînd intact numai capul. Dar, poate, marea sa pînză pictată în 1888, *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* este tabloul în care Ensor a dat ce avea mai bun din abundenta lui vînă satirico-grotescă. Mulți critici au căutat în această operă referiri precise; între altele, cineva a zis că tabloul ar fi o afirmație în favoarea sufragiului universal. În realitate el ne apare ca o mare farsă, o secvență de ciudățenie, un spectacol de strîmbături și gesturi de batjocură. « Vive la Sociale » stă scris sus, pe o placardă de-a latul străzii, « Vive Jésus » scrie pe un mic stindard în dreapta; « Fanfares doctrinaires » se poate citi pe flamura fanfarei. Bufoni, călugărițe, femei de stradă, soldați, măști, schelete cu joben de gentilomi, grași și slabi, burlești autorități religioase și civile, o mulțime compactă de chipuri stranii, deformate, fantomatice, brutale, burlești, populează această vastă pînză, într-o atmosferă de excitație carnavalescă, de bîlci și de hală, din care Hristos călare pe asin face parte ca un personaj între altele.

Dar ceea ce dă tabloului o puternică notă satirică nu e doar această paradă ireverențioasă a societății, ci împreună cu aceasta și substanța acesteia, invenția picturală, aciditatea disonanțelor cromatice, abundența pură, crudă, violentă a paletei. În acest tablou sînt descoperite din instinct legile culorii pe care la Paris artiștii încercau să le deducă din știință; aici intuiția ajunge la același « arbitrar » la care ajunsese în Provența Van Gogh. Fără contacte cu capitala franceză, Ensor ajunsese la cele mai înaintate concluzii ale impresionismului și mai departe.

Adevărul este totuși că, asemenea lui Van Gogh, Ensor trecuse de la o perioadă întunecată la una luminoasă, deci el nu poate fi considerat un impresionist și cu atît mai puțin un divizionist sau un poantilist. « Detest descompunerea luminii — a scris el — poantilismul tinde să ucidă sentimentul și viziunea proaspătă, personală. Dezaprob orice manieră, metodă ori model, orice măsură sau jumătate de măsură sau învățare forțată. Toate regulile, toate canoanele artei vomită moarte... » Și puțin mai înainte afirmase: « Rațiunea e dușmana artei. Artiștii dominați de rațiune pierd orice sentiment, instinctul puternic slăbește, inspirația sărăcește, inimii îi lipsește elanul. De nodul frînghiei rațiunii spînzură idioția enormă ori nasul unui pedagog. Eu am condamnat procedeele aride și respingătoare ale poantiliștilor deja morți pentru lumină și pentru artă. Ei aplică la rece și fără simțire punctișoarele lor între linii înghețate și corecte, atingînd doar unul din aspectele luminii, vibrația ei,

fără a ajunge să-i dea formă. Procedeul împiedică deci lărgirea cercetărilor: artă de calcul rece și de viziune îngustă ».

La Grande Jatte a lui Seurat fusese expusă la Bruxelles în 1887, dar, spre deosebire de cîțiva alți artiști belgieni, ca Villy Finch ori Théo van Rysselberghe, el nu va primi îndrumările neoimpresioniste. Cu un an mai înainte fuseseră expuse cîteva tablouri de Monet și Renoir. Dar problema luminii, a unei picturi clare, îi venea lui Ensor din altă parte, mai degrabă de la școala engleză, de la Turner mai ales. E de ajuns să privim ale sale *Măști pe plajă*, pentru a ne da seama de asta. Începutul unui impresionism flamand se făcuse totuși, într-un fel oarecare, cu H. De Braekeleer, pictorul pe care și Van Gogh învățase să-l prețuiască în perioada lui de la Anvers, între noiembrie 1885 și februarie 1886. Impresionismul flamand, cu toate astea, nu renunța la ton în favoarea luminii, nu-i disocia valoarea sacrificînd-o luminozității. Astfel procedase în căutările sale și Ensor. Dar în *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* orice căutare este subordonată impulsului creator, inspirației celei mai dezlănțuite, transferării nemijlocite pe pînză a stărilor sale lăuntrice. Însăși compoziția se supune acestui elan. Expresia este aceea care determină pînă la capăt forma și culoarea. Regulile care au guvernat pictura realistă a secolului 19 cad una după alta, după cum în aceste măști strîmbe, suprasaturate de roșu, de albastru, de galben, a apus acum viziunea care îi susținuse pe artiștii de la jumătatea secolului.

Nu este de ajuns să amintești de Brueghel ori Bosch pentru a intra în lumea lui Ensor, deși, fără îndoială, aceste referiri sînt oportune pentru a identifica parte din izvoarele unde fantezia lui a găsit exemple. În același chip se pot cita și alte nume ca Jordaens, Suyder, ori Fyt, pentru a explica un anume naturalism al unora din naturile sale moarte. Dar viziunea lui Ensor e ceva care înaintea lui *nu existase*, ceva ținînd de neliniștit, de demonic, ceva care, între altele, urma să-l atragă pe cel mai torturat expresionist german, Emil Nolde, cel care va găsi în măștile din *Intrarea lui Hristos* cheia multora din pînzele sale.

Munch, sau despre teroare

Din coregrafiile spectrelor și măștilor, Ensor ieșea să caute natura, marea mai cu seamă. « O mare pură — va scrie el pe un ton baudelairian — inspiratoare de energie și statornicie, insațiabilă băutoare de sori însîngerați ». Marinele lui, cerurile înalte deasupra joaselor plaje, au o forță care-l va subjuga pe Permeke.

Dar nota fundamentală a lui Ensor va continua să rămînă mai ales în nemiloasa lui ironie, în acea mulțime țopăitoare de schelete și de diavoli, pe care el i-a trimis în lume ca mesageri ai unei terori invizibile ce-i va apuca de gît pe oameni, curînd.

Dar sentimentul terorii bătea deja la ușa lui Edvard Munch, cînd, în 1885, păși pentru întîia oară în Paris. Munch avea douăzeci și doi de ani și formarea lui avusese loc în ambianța de realism naturalist al lui Christian Krohg și Hans Heyerbdahl. Pregătirea lui culturală, totuși, îl făcea apt de pe acum unei atitudini critice de pe poziția mediului ibsenian pe care-l frecventase, și-l va mai frecventa, la Caffé de Grand Hôtel din Oslo: el va executa, în 1902, o litografie a lui Ibsen, șezînd într-una din sălile acestui local unde se întîlneau intelectualii. Problematica lui Ibsen îi inspirase lui Munch ura împotriva moralei convenționale, împotriva prejudecăților burgheze și a societății pe care se bazau ele. Ibsen era un luptător neîmpăcat pentru libertatea individuală, împotriva oricărui gen de minciuni oficiale, cu toate că n-ar fi putut spune ce anume este, la urma urmelor, această libertate, întrucît nu poseda o viziune socială care să depășească limitele individualismului său. Dar polemica lui Ibsen, cu deosebire cea de la început, adică înainte de a se cufunda într-un fatalism fără liman, avea o forță de sfîșiere nemaipomenită. Lecția lui nu putea astfel rămîne nerodnică. Undeva în *Rața sălbatică* unul din personajele sale afirmă: « Luați-i unui om obișnuit minciuna vitală și-i veți lua astfel fericirea ». Tocmai asta a făcut Ibsen: personajele sale burgheze, despuiate de decorul iprocriziilor lor, au apărut cumplit de meschine și de respingătoare. În felul acesta se opunea clasei din care ieșise, o nega, o condamna, și o dată cu ea societatea a cărei origine era. Asemeni lui Ensor, Ibsen era un moralist solitar, nu se mai simțea cufundat într-un curent ideal, împreună cu o mișcare istorică ce l-ar fi putut susține. Poziția lui era aceea a unui protestatar izolat. Dar din acest moment, datorită și exemplului său puternic, smulgerea « minciunilor » de pe trupul burgheziei deveni una din activitățile fundamentale ale intelectualilor. Din toată măreția ei apusă burgheziei îi rămăseseră cîteva fîșii de fraze, un înveliș rămas fără substanță. Cu orice preț, deci, trebuie smulse și aceste ultime fîșii ale fostelor steaguri și trebuie dezvăluit adevărul, chiar dacă acest adevăr putea să producă oroare și consternare.

Exact acest lucru îl va face și Munch: iar contemplarea « adevărului » îi va sfîșia și lui sufletul. El nu ajunge totuși dintr-o dată la cele din urmă consecințe ale acestei panici care-l invadează îndată ce, rupînd vălul « minciunilor », privirea sa reușește să fixeze « adevărul ». Spre asta îl vor conduce cîteva fapte și, în primul rînd,

prietenia sa cu August Strindberg. Şi Strindberg, în literatură, plecase de la realismul naturalist, dar el, mai mult decît Ibsen, va debarca în plin nihilism. În anii de care vorbim acum, Strindberg scrisese deja *Soţii*, un text de dură polemică împotriva instituţiei matrimoniale. În atitudinea lui de revoltă se amestecă şi preocupări de natură socialistă, dar cel care va conduce destinul său de scriitor, în anii următori, va fi mereu demonul unui negru pesimism moral. Critica « valorilor » burgheze în opera lui e nemiloasă, uneori paroxistică, el distruge una după alta iluziile pînă a atinge dezamăgirea absolută, pentru că numai cu acest preţ se poate « vedea într-adevăr ceva ». Dar ce anume se poate vedea? La o asemenea întrebare un personaj al său răspunde: « Pe noi înşine ! Dar cînd te vezi pe tine însuţi, mori ». [20]

Munch va fi în raporturi de strînsă prietenie cu Strindberg, vor avea idei comune, proiecte comune, se vor îndrăgosti chiar, amîndoi, de aceeaşi femeie, soţia unui prieten comun; şi amîndoi vor ajunge, asemenea lui Van Gogh, în pragul nebuniei.

În prima şi scurta sa şedere la Paris, Munch se interesează de experienţele impresioniste, dar abia la călătoria următoare, care a avut loc în iarna lui 1889, pictura lui va suferi o cotitură hotărîtoare. Şi el, ca şi Van Gogh, are o lume poetică personală, care foloseşte la modul cel mai liber noile descoperiri picturale franceze. El asimilează unele indicaţii din Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, fără nici un spirit de supunere, amestecînd cu aceste indicaţii elemente de simbolism floral şi înclinînd destul de curînd spre o pictură vizionară. Una din primele pînze care semnalează cotitura este *Noaptea*, din 1890: confruntînd această pînză cu precedentele se observă imediat că Munch a abandonat viziunea naturalistă şi că paletei sale edificate în problemele luminii solare, cu ocazia primei călătorii, i se substituie tonurile întunecate, dense, ale nopţilor nordice şi tonurile galbene ori roşurile neliniştite ale apusului.

Din 1892 datează tabloul *Seara pe bulevardul Karl Johan*, plimbarea de seară a burghezilor din Oslo. Pe această pînză el a pictat o mulţime de spectre, de fiinţe descărnate, peste care se cern culori livide de dezolare interioară: galbene, albastre, albe, violete. E un tablou de o puternică exaltare lirică, cu toate astea profund diferit de tablourile lui Van Gogh: în Van Gogh, într-adevăr, persista o energie vitalistă, o pasionată comunitate cu natura, o voinţă disperată de a se salva; aici exaltarea e rece şi tulbure totodată, o suflare

20. J. A. Strindberg: *L'incendio*, Rosa e Ballo, Milano, 1944, p. 76.

de subterane căscate cu o clipă înainte emană din această procesiune de fantome. În măştile lui Ensor se putea găsi o vînă sanguină, atotputernică, un spirit batjocoritor care conserva o vigoare amintind de Eulenspiegel; aici sîngele e spălăcit, parcă îngheţat în artere.

Mai încărcat de zguduiri şi de teroare este *Urletul* din 1893. Tabloul e faimos. Într-o litografie cu acelaşi subiect, executată doi ani mai tîrziu, Munch a scris acest comentariu: « Aud ţipătul naturii !» Deformarea figurii a ajuns la o limită necunoscută pentru acea epocă. Omul în prim plan, cu gura urlînd şi mîinile apăsate pe urechi pentru a nu-şi auzi propriul strigăt necontenit, care este şi un urlet al naturii, e redus la o mizeră aparenţă unduitoare într-un peisaj de delir. Şi aici totul este bazat pe expresie: desen, culoare, compoziţie.

Dar aceste conţinuturi de teroare se susţineau, în cazul lui Munch, ca şi la Strindberg, pe atitudini polemice şi mai făţişe. Este, de pildă, cazul unui tablou ca *Madona* din 1894—95. Blînda figură din iconografia catolică a dispărut. Munch a pictat în locul ei nudul unei « femei pierdute » de o frumuseţe depravată de excesele sexuale, încadrată de un decor nu de flori, ci de spermatozoizi şerpuitori !

Această *Madonă* profanatoare este totuşi un « adevăr » pentru Munch şi el o opune « minciunilor » moraliste ale unei societăţi lipsite de morală. Strindberg va spune: « Dacă te naşti fără piele pe ochi, poţi vedea cum sînt viaţa şi oamenii... Şi trebuie să fii o bestie spurcată ca să prosperi aici, în murdărie... » [21]

Temele morţii şi temele erotice, de un erotism care irupe sub crusta spoită a puritanismului nordic, îl preocupă pe Munch pînă în 1909, cînd activitatea lui este blocată de o adîncă tulburare psihică, care-l va duce într-o casă de nebuni din Copenhaga, de unde va ieşi doar pentru a se refugia în singurătatea unui fiord norvegian, unde va rămîne pînă la moarte, în 1944. Aşa cum se întîmplase şi cu Ensor, activitatea lui Munch se va plafona, îşi va pierde ascuţimea şi forţa în anii secolului 20. Nu era, desigur, cu putinţă ca el să trăiască mereu în starea de alarmă în care trăise timp de aproape douăzeci de ani. Această perioadă intensă îl golise, îl extenuase, exilat pentru totdeauna, asemenea lui Ensor, în singurătate.

Van Gogh, Ensor, Munch: trei artişti, trei destine, trei oameni pe care îi leagă firul unei istorii, deşi diferiţi prin conştiinţă, tempe-

21. *Ibidem*, p. 76.

rament, ambianță de formare. În ei — care sînt fără îndoială printre artiștii cei mai mari ai timpului lor — semnele crizei secolului 19 s-au manifestat cu deosebită evidență și înaintea altora: erau semnalele unei crize europene. Se încheia astfel o epocă și o alta se deschidea. Probleme de o importanță istorică excepțională stăteau înaintea națiunilor și popoarelor. Alte forțe intrau în joc. Simptomele crizei, nu peste multă vreme, se vor extinde la criza propriu-zisă. Cum se vor comporta intelectualii? Ce drum vor apuca artiștii? Aceasta era întrebarea ce se ridica peste începutul secolului.

3. Miturile evadării

Să devenim sălbatici

Arta oficială burgheză se naște și se consolidează în epoca de după cucerirea puterii de către burghezie, atunci cînd aceasta se pregătește să-și apere puterea de orice atac. Se naște, adică, în momentul cînd burghezia și-a dat seama că « toate armele pe care le făurise împotriva feudalismului își întorceau tăișul împotriva ei, că toată cultura pe care o generase se răscula împotriva propriei ei civilizații, că toți zeii pe care îi crease, au renegat-o ».[1] Arta oficială, păstrînd încă o aparență realistă, nu putea fi decît antirealistă sau pseudorealistă, întrucît funcția ei nu mai era exprimarea adevărului, ci mascarea lui. Arta oficială avea numai o funcție apologetică, de celebrare; acoperea cu un văl de plăcută ipocrizie cele mai neplăcute lucruri și tindea a prelungi iluzia trecutelor virtuți, pe cîtă vreme ele fuseseră înlocuite de vicii profunde. Acum, dacă ne gîndim la perioada de după 1870, produsele acestei arte oficiale se răspîndesc în mod sfruntat pe piața culturii, totuși în anii care urmează lui 1848 fenomenul respectiv căpătase consistență. Dar acestei manifestări a culturii oficiale, artiștii cei mai vii și mai sensibili, cei pe care eșecul ideilor revoluționare îi tulburase profund, i se opun cu tărie.

1. K. Marx: *18 Brumaio*, Ed. Rinascita, Roma, 1955, p. 66.

În 1851, cînd ministrul Faucher instituie o serie de premii pentru opere teatrale, « concepute pentru a servi luminarea claselor muncitoare cu propaganda ideilor sănătoase și spectacolul bunelor exemple », Baudelaire protestează violent într-un articol intitulat *Dramele și romanele oneste*. El vedea problema cu o admirabilă claritate și lovea drept la țintă printr-o critică nemiloasă: « Premiile academice — scria el — premiile pentru virtute, decorațiile, toate aceste invenții ale diavolului încurajează ipocrizia și stăvilesc elanurile spontane ale unei inimi libere... Cine îi va împiedica pe doi nemernici să se întovărășească pentru a cîștiga premiul Montyon? Unul va simula mizeria, celălalt caritatea. Într-un premiu oficial este ceva care rănește omul și omenia și jignește pudoarea virtuții. În ceea ce mă privește, n-aș vrea să devin niciodată prietenul unui om care a căpătat un premiu pentru virtute: m-aș teme să nu aflu în el un tiran implacabil ». [2]

La cîteva zile după publicarea acestui articol, în ziua de 2 decembrie, Louis Napoléon, președinte al noii republici, ducea pînă la capăt lovitura de stat care trebuia să restabilească Imperiul. Reacția lui Baudelaire cu această ocazie este semnificativă, indicînd o reacție mai generală a intelectualilor. Pe data de 5 martie 1852, într-o scrisoare către consilierul său juridic Ancelle, primar la Neuilly, unde el era înscris pe listele electorale, afirma: « Nu m-ați văzut votînd; e o hotărîre pe care am luat-o în mod spontan. Doi decembrie m-a apoliticizat. Nu mai există idei generale. Că tot Parisul este orléanist, acesta este un fapt, dar nu mă privește. Dacă aș fi votat, n-aș fi putut vota pe nimeni altcineva decît pe mine însumi. Viitorul aparține poate oamenilor declasați? » [3]

Desprinderea celor mai buni intelectuali de pozițiile politice și culturale ale propriei lor clase e o detașare care îi va face să trăiască multă vreme într-un protest făcut mai ales din evadare. Polemica împotriva « burghezului » fusese purtată încă de primii romantici, dar era vorba mai degrabă de o atitudine decît de o convingere radicală. Acum, și în mod decisiv după 1870, o asemenea atitudine se colorează, în numeroase cazuri, din rațiuni mereu mai

2. Cfr. P. P i a: *Baudelaire*, Editions du Seuil, Paris, 1958, pp. 121—122. Cu mai multă insolență cu un limbaj provocator, care va deveni mai tîrziu tipic pentru mulți avangardiști, în *Inima mea dezgolită*. (Cfr. *Giornali intimi*, Einaudi, Torino, 1942, p. 56) Baudelaire a scris: « Toți imbecilii Burgheziei care pronunță fără încetare cuvinte ca: imoral, imoralitate, moralitatea artei și alte prostii, îmi amintesc de Louise Villedieu, prostituată de cinci parale, care întovărășindu-mă la Luvru, unde ea nu mai fusese niciodată încă, începu să roșească și să-și acopere obrazul și trăgîndu-mă din clipă în clipă de mînecă, mă întreba în fața statuilor și tablourilor nemuritoare, cum este cu putință să se expună public asemenea indecențe! »

3. *Ibidem*, p. 79.

specifice și mai conștiente. Refuzul « lumii burgheze » devine un fapt concret, refuzul unei societăți, al unor moravuri, a unei morale, al unui mod de viață. Baudelaire, în *Voyage* scris în 1859, invocă Moartea care să-l poarte departe, undeva unde să găsească ceva care să se deosebească de plicticoasa vulgaritate a prezentului:

O, Moarte, bătrîn căpitan, este timpul! Sus ancora!
Această țară ne plictisește, o, Moarte! Să întindem pînzele!
Dacă cerul și marea sînt negre ca cerneala,
Inimile noastre pe care tu le știi sînt pline de lumină!

Toarnă-ne din veninul tău și ne alină!
Noi vrem, atît ne arde creierul acest foc,
Să ne cufundăm în abis, Infern sau Cer, ce importanță are?
Să ne cufundăm în Necunoscut pentru a găsi ceva nou!

Fuge de civilizație, deci, o fugă individuală, o soluție individuală, pentru că acum nu mai există « idei generale ». Chiar și Leconte de Lisle, în prefața primei ediții a *Poemelor antice*, apărute în 1852, afirmase o concepție asemănătoare: « Poezia realizată în artă nu va mai da naștere unor acțiuni eroice, nu va mai inspira virtuți sociale, fiindcă limba sacră, redusă, ca în orice epocă de decadență literară, la a exprima doar meschine impresii personale... nu mai este capabilă să-l învețe ceva pe om ». Dar ceea ce în acei ani mai era o dezlănțuire lirică a sentimentelor sau o amară constatare, va deveni, în epoca cea mai acută a crizei, decizie reală, gest, acțiune. Poetica evadării se va transforma destul de curînd în *practica* evadării.

Cazul lui Rimbaud e cel mai tipic: renunțarea la poezie la nouăsprezece ani, tentativa încăpățînată de a se abrutiza, cu scopul de a se reîntoarce în societate împlătoșat împotriva jignirilor acestei societăți (« Mă voi întoarce cu membre de fier, cu piele smeadă, cu ochi furibunzi; prin masca ce o voi avea, voi fi judecat a face parte dintr-o rasă puternică. Voi avea aur, voi fi leneș și brutal... Voi lua parte la treburile politice. Noroc. »), fuga sa în Africa, fiecare gest al său dezvăluie pe deplin sensul cuvintelor sale: « Eu sînt cel ce suferă, cel care s-a revoltat ». Iar revolta lui a fost completă. Rimbaud a vrut să scape de sîcîiala creștinismului și a legilor sale « morale » ce conduc societatea în sînul căreia nu se simte în stare să trăiască: « Popi, profesori, maeștri, vă înșelați dîndu-mă pe mîinile justiției. Eu n-am fost niciodată creștin: fac parte din rasa celor care cîntau în timpul supliciului, eu nu înțeleg legile, n-am simț moral; eu sînt o brută ».

Să devenim *sălbatici:* iată deci un mod de a evada dintr-o societate devenită insuportabilă. E tocmai ceea ce a încercat să facă și Paul Gauguin, dînd faptei sale un caracter pe care l-am putea numi exemplar. Mitul sălbaticului, mai ales în cultura franceză, nu era cu adevărat nou. Întregul secol 18 este plin de acest mit. În iluminism concepția de sălbatic era o concepție activă, îndreptată împotriva constrîngerilor societății feudale, împotriva prejudecăților moralei curente, împotriva a tot ceea ce încerca să deformeze libera și naturala spontaneitate a omului. *Omul naturii* al lui Rousseau este transpunerea mitului bunului sălbatic într-o ideologie politică. În Revoluția franceză, Statul visat de Rousseau s-a realizat cu fidelitate în Constituția revoluționară. La 14 iulie 1790, pe Cîmpul lui Marte, ca urmare a proclamării Drepturilor omului, la marea sărbătoare participase o deputație a neamului omenesc, din care făcea parte și un negru, iar patru ani mai tîrziu, la 17 februarie 1794, un « sălbatic », un negru din San Domingo, care se bucura acum de aceleași drepturi ca și un parizian, luase parte la lucrările Adunării legislative, și, în timp ce Președintele și deputații îl îmbrățișau și-l sărutau, se auzi glasul lui Robespierre, răsunător ca întotdeauna, pronunțînd aceste cuvinte: « Cetățene Prezident, în tribuna publicului se află o bătrînă negresă, în primul rînd. E cuprinsă de delir din cauza bucuriei. Te invit să ordoni secretarilor să eternizeze acest fapt în protocol ». Iar Președintele, puțin după aceea, declara: « În numele Revoluției franceze decretăm abolită sclavia pe toate teritoriile Franței, în toate coloniile sale, pentru vecii vecilor ». [4]

Nu mai este acesta spiritul în care este privită viața sălbaticilor. Mitul bunului sălbatic, adică, nu mai este un argument de folosit pentru a modifica o societate și a-i da un fundament liber și natural. Societatea apare acum iremediabil pierdută, iar mitul bunului sălbatic devine doar un vehicul de evadare din societate. Din *mit convergent* asupra realității sociale în scopul de a modifica devine un *mit divergent* de la această realitate pentru a găsi departe de ea, departe de brutalitatea ei, o fericire necontaminată, inocentă. Pentru unii, totuși, acest motiv se rezolvă doar într-un pitoresc exotic, într-un stimulent literar, într-o vagă dorință, ca în Mallarmé: « Voi pleca. Corabie ce-ți legeni velatura / ridică ancora spre o natură exotică ! » [5] Pentru alți cîțiva acest motiv se rezolvă într-o extremă și reală tentativă de salvare. Cu toate contradicțiile lui, acesta este și cazul

4. Cfr. această temă G. Cocchiara: *Il mito del buon selvaggio*, Ed. D'Anna, Messina, 1948 pp. 20—30.

5. S. Mallarmé: *Poésies*, « Brise marine », NRF, Paris, 1913, p. 43.

lui Gauguin. Trebuie să adăugăm de asemenea că tocmai după 1870, Franța, acum destul de departe de premisele ideale ale marii Revoluții, își reconstituia imperiul colonial, sfărîmat o dată cu căderea lui Napoleon. Din acest fapt se naște o întreagă, facilă și echivocă producție artistică și literară dedicată exotismului. Dar această producție « oficială » nu merită osteneala de a ne ocupa de ea.

La Gauguin se face simțită o adevărată repulsie față de societatea « criminală și rău organizată » și « guvernată de aur » [6], un dispreț autentic față de « lupta europeană pentru aur ». El, ca și Rimbaud, gîndește că a greșit creștinismul « abolind încrederea omului în sine însuși și în frumusețea instinctelor primitive ». De aceea el se simte în societate un declasat și, înainte de fuga finală, încearcă soluția sinuciderii înghițind arsenic. Aceste pricini fac ca exotismul lui Gauguin să nu aibă tonul unei simple divagări, ci să capete o semnificație clară de denunțare. [7]

Această evadare el a încercat-o în două direcții, prima către mitul spiritualității populare în cele două șederi ale lui în Bretania, a doua în mitul primitivului, prin cele două călătorii în Tahiti și cu ultima stabilire în insula Dominique din arhipelagul Marchizelor, unde a murit în mai 1903.

« Dumneata ești parizianist — îi scrie el prietenului Schuffenecker — eu iubesc Bretania. Aici găsesc sălbaticul, primitivul. » Iar « primitivul » el îl descoperea în marile Crucificări, grosolane, sumare, ingenuu mistice, sculptate în lemn de mîni de meșteșugari și de țărani după vechi scheme hieratice. Din toate regiunile Franței, Bretania era, fără discuție, cea mai elementară, cea mai populată de legende, cea mai puțin pătrunsă de civilizație; dar izolarea din Bretania nu era încă absolută. De aci hotărîrea de a pleca în insulele Oceaniei.

Gauguin vrea să se elibereze de acea lepră invizibilă care sînt prejudecățile unei morale de convenință. E în el o fervoare mistică și naturalistă în același timp. E convins de a fi găsit în insulele Oceaniei un paradis pămîntesc înainte de păcatul originar. A se lăsa pătruns de forța acelei naturi înseamnă pentru el răscumpărarea propriei existențe, purificarea ei. Îi revin în memorie lecturile iluministe, *Émile* al lui Rousseau, *Voyage autour du monde* de Bougain-

6. Citatul acesta ca și cele ce urmează sînt luate din următoarele texte de P. Gauguin: *Noa-Noa*, La Plume, Paris, 1900; *Avant et après*, Ed. Crès, Paris, 1903; *Lettres au peintre danois Willemsen*, Les Marges, Paris, 1918; *Lettres à Daniel de Monfreid*, Ed. Crès, Paris, 1919; *Lettres à Émile Bernard*, Ed. de la Rénovation Esthétique, Tonnerre, 1926. Cfr. *Noa-Noa e altri scritti*, Bompiani, Milano, 1941, a cura di Morosini și *Lettere di Gauguin*; Longanesi, Milano, 1948.

7. Pe această temă cfr. A. Merlin: *Gauguin e l'esotismo*, Cedam, Padova, 1943.

ville, *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot: « Educația lui Émile. Ce fir de tors pentru o mulțime de oameni cumsecade! E cel mai greu lanț pe care omul a încercat să-l sfărîme vreodată. Eu însumi, în Franța n-aș fi avut curajul să mă gîndesc măcar la așa ceva. Aici însă totul mi-a devenit clar și știu să privesc aceste lucruri cu seninătate ».

Erotismul este modalitatea fundamentală pentru a ajunge la acest contact perfect cu starea naturală, un erotism, însă, care tinde să devină cosmic: « Diavolii aceia de greci, care înțelegeau tot, au imaginat un Anteu care-și recapătă puterile atingînd pămîntul. Pămîntul, acesta este animalitatea noastră ». A se confunda cu natura, aceasta este acum intenția lui: « Civilizația mă părăsește puțin cîte puțin. Încep să gîndesc cu simplitate, să nu mai am decît puțină ură față de aproapele meu, ba chiar să-l iubesc. Încerc toate bucuriile unei vieți libere, animale și umane. Scap de artificial, intru în Natură ».

Pe casa lui, casa unde-și va sfîrși zilele, a scris în limba maoră: « Te Faruru »: « Aici se face dragoste ». Iubirea devine pentru el inelul magic al conjuncțiunii cu misterul care fermentează viața în univers. Pentru acest motiv el susține polemici îndîrjite împotriva misionarilor catolici care corupeau « inocența » locuitorilor din insule. Contra acestor misionari sculptează tăblițe obscene pe care se amuză să le arate sălbaticilor. Dar merge și mai departe: ajunge pînă acolo că-i împiedică pe copiii maori să intre în școala misionarilor, strigînd: « N-aveți nici o nevoie de școală: școala este Natura ».

El vrea, deci, să-i apere pe sălbatici de « civilizație », încearcă să-i convingă să nu plătească impozitele, și cînd își dă seama că jandarmii, cu aprobarea tacită a autorităților, fac negoț de sclavi, merge pînă la proces și închisoare pentru a-i proteja pe maori.

Evadarea lui Gauguin are o cauză și un scop. La întorsătura amară a vieții sale va contribui și sîngele său impetuos, temperamentul său violent, dar toate astea nu sînt suficiente pentru a-i înțelege sensul dramei. Adevărul este că nu poate exista o asemenea evadare. Maurice Malingue spune că Gauguin « a murit de foame și de disperare ». Edenul se dovedise, pînă la urmă, un infern. Dar ceea ce rămîne limpede și indiscutabil este obstinata lui tentativă de a depăși, în viață și în artă, alienarea omului așa cum se verifica ea la acea oră, în procesul involuției unei societăți care se îndepărtase de premisele ei revoluționare. Experiența lui Gauguin va fi experiența multor alți artiști aflați în mod confuz în căutarea unei posibilități de a învinge sărăcirea progresivă a valorilor omenești, a propriilor valori spirituale, pentru apărarea propriei integrități

amenințată de o realitate sfîșietoare. Cîte fugi în căutarea purității, a virginității, a unei stări de grație; și cîte întoarceri amare, dezolate; cîte înfrîngeri.

Pe urmele lui Gauguin, Kandinsky va merge în Africa de Nord; Nolde în mările Sudului și în Japonia; Pechstein în Insulele Palau, în China, în India; Segall în Brazilia; Klee și Macke în Tunisia; Barlach în mijlocul lumpenproletarilor din Rusia meridională. Alții vor alege mai departe sinuciderea ca o soluție: Kirchner, Lehmbruck... Nu era oare o tentativă de evadare în puritatea naturii retragerea lui Fattori în ținutul mlăștinos din Toscana? Bivolarii lui nu erau întrucîtva traducerea provincială a maorilor lui Gauguin? Și, natural, nu numai artiștii întreprind această fugă din civilizație, acum definitiv compromisă în ochii lor. La fel fac și scriitorii, poeții: Éluard reîncearcă pur și simplu ruta lui Gauguin spre Tahiti, încă în 1924. Și nu există o semnificație analogă, un înțeles asemănător cu cel al vieții lui Rimbaud, în viața de *gaucho*, cărbunar, miner, polițist, țigan urmînd un trib de *bossiaki* ruși, de saltimbanci, de gestionar al unei gherete de tragere la țintă, de vagabond în multe țări, a lui Dino Campana, înainte ca el să-și sfîrșească zilele în balamucul din Castel Pulci?

În acești artiști, deci, miturile sălbaticului și al primitivului fac parte dintr-o încercare chinuitoare de a se găsi pe ei înșiși, propria fericire, propria umanitate, în afara ipocriziei, convențiilor, corupției. O vreme, în fervoarea unei istorii revoluționare, fusese posibil să speri *changer la vie*, cum zice Rimbaud; acum, după ce s-au spulberat acele speranțe, era necesar să fie găsită *în altă parte* o condiție a cărei creare nu fusese cu putință între hotarele Europei. Cufundat în această stare de lucruri își găsește o explicație și strigătul cel mai chinuit al lui Rimbaud: « Adevărata viață e absentă. Noi nu sîntem pe lume ». Iar cînd și această *operație* se va dovedi deșartă, atunci nu va mai rămîne decît să fie încercate alte drumuri și căutată libertatea în vis ori în liniștea propriului Eu intim, sau în soluții metafizice.

Avangardă și decadentism

În această stare de fapt își are, deci, originea o mare parte a avangărzii artistice europene: abandonînd solul clasei lor și negăsind un altul unde să-și împlînte rădăcinile, artiștii de avangardă se transformă în *déracinés*. Ar fi totuși o eroare să-i confundăm într-o judecată pripită pe acești artiști cu decadentismul *tout court*. Desigur că

nu puține experiențe ale avangardismului coincid în mod serios cu acelea ale decadentismului, și fac parte din acesta, dar există un suflet revoluționar al avangărzii (și, la urma urmelor, el este sufletul ei adevărat) care nu poate fi cu nici un chip lichidat atît de grabnic. Existența acestui suflet revoluționar va apărea evidentă ori de cîte ori un adevărat artist de avangardă va întîlni cu propriile rădăcini un teren istoric din nou favorabil, adică în măsură a-i reda încrederea că nu în evadare, ci în prezența activă în realitate este unica salvare.

În decadentism se manifestă, în schimb, cu deosebire o poziție de supunere; e lipsa acelui acut simț specific al rupturii istorice care o determină; e mai mult o extenuare spirituală decît o insurgență. În genere decadentismul duce pînă la ultimele consecințe spiritul antiiluminist al unei mari părți a romantismului, același care se vădise a fi un spirit de reacțiune în procesul revoluționar în curs. Dacă, deci, în decadentism se pot găsi elemente polemice antiburgheze, este vorba, de obicei, de elemente care duc spre nostalgia unei stări de lucruri prerevoluționare, spre admirația pentru o civilizație dispărută ori pe cale de dispariție și, ca atare, spre satisfacția macabră în fața lucrurilor care mărturisesc în ele semnele fatale ale morții. Dacă opoziția la asprele contradicții ale societății burgheze se colorează la un om al avangărzii, destul de adesea, în socialism, nu același lucru se întîmplă unui decadent. Și dacă, cumva, el iese din starea de tulbure degustare a morții, o face, aproape întotdeauna, pentru a se întoarce la miturile cele mai disperate ale naționalismului. Să ne gîndim la Barrès și la D'Annunzio.

Pentru a sezisa mai bine această diferență e de ajuns să-l confruntăm, nu cu Van Gogh, dar cu Gauguin, pe un artist ca Gustave Moreau. « Materia » pe care Moreau o tratează în pînzele sale e foarte asemănătoare cu cea tratată de Delacroix în numeroase opere: exotism, voluptate, moarte. Dar în timp ce romantismul lui Delacroix, cu avîntul lui, exalta o astfel de « materie », insuflîndu-i o pasiune dramatică, decadentismul lui Moreau o îngheață într-o cerebrală lascivitate. [8] El nu simțea nici un imbold anume de a rupe canoanele formale ale tradiției. Îi erau de ajuns maeștrii trecutului, care-i dădeau « toate » sfaturile pentru a nu face o « artă săracă ». Temele romantismului se epuizau astfel în tablourile lui într-un fel de somnambulism static și bolnăvicios, care excludea de la sine turbulența pasiunilor și orice urmă de viață « naturală ».

8. Cfr. M. Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Einaudi, Torino, 1942, pp. 303–319.

Sensul artei lui Moreau a fost amplu ilustrat de către Huysmans în acel text care, pe bună dreptate, a fost considerat biblia decadentismului: *À rebours*. În paginile lui Huysmans nu e pusă în lumină numai semnificația tablourilor lui Moreau, ci este redată întreaga atmosferă a decadentismului, cu predilecțiile și excesele lui.

Salonul din 1876 marcase, se știe, succesul lui Moreau. Huysmans imaginează că protagonistul din *À rebours*, Des Esseintes, a cumpărat două opere de Moreau și petrece înaintea lor ceasuri lungi de contemplare. Mai cu seamă înaintea *Salomeii*, pe care Huysmans o descrie astfel: « Se ivea un tron asemănător altarului mare dintr-o catedrală, sub nenumărate bolți pline de coloane puternice ca niște pilaștri romanici, smălțuite cu mici cărămizi, policrome, încrustate de mozaicuri, împodobite cu lapislazuli și agate portocalii, într-un palat semănînd cu o bazilică, de o arhitectură musulmană și bizantină în același timp. În centrul tabernacolului care preceda altarul unde puteau urca pe niște trepte în semicerc, ședea tetrarhul Irod, cu o tiară pe cap, cu picioarele strînse și mîinile pe genunchi... În jurul acestei statui, imobile, încremenită într-o poză hieratică de divinitate hindusă, ardeau mirodenii ridicînd nori de aburi, străpunși, ca de ochii fosforescenți ai unor feline, de focul pietrelor prețioase montate pe laturile tronului. În parfumul pervers al mirodeniilor, în atmosfera supraîncălzită a acelei biserici, Salomeea, cu brațul stîng întins într-un gest de comandă, cu cel drept îndoit, ținînd la înălțimea obrazului o mare floare de lotus, înaintează lent pe vîrfurile picioarelor, în acordurile unei ghitare ale cărei coarde le ciupește o femeie ghemuită. Cu chipul recules, solemn, aproape august, ea începe lubricul dans care trebuie să trezească simțurile atipite ale bătrînului Irod; sînii îi unduiesc și, atingîndu-se de colierele agitate, i se ridică sfîrcurile; pe pielea asudată diamantele scînteiază lipindu-se; brățările, cingătorile, inelele aruncă flăcări; pe veșmîntul triumfal, înțesat de perle, brodat cu argint, cu aur, platoșa de aurărie în care fiecare za e o piatră prețioasă începe să ardă, împletește șerpi de foc, face să alerge în toate părțile pe carnea opacă, pe pielea roz, un fel de insecte splendide cu elitre scînteietoare, cu dungi de carmin, stropite cu galben de aurore, pătate cu albastru oțeliu, tigrate cu verde de păun. Concentrată, cu ochii ficși, ca o somnambulă, ea nu-l vede nici pe tetrarhul care se agită, nici pe mama ei, nici pe cruda Irodiadă, care o supraveghează, nici pe hermafroditul ori eunucul ce stă cu sabia în mînă, la picioarele tronului, o figură teribilă acoperită de văl pînă la obraji, a cărui mamelă de castrat atîrnă ca o ploscă pe tunica vărgată, cu portocaliu aprins... În opera lui

Moreau, Des Esseintes vedea în sfîrșit realizat chipul acestei nepămîntești și stranii Salomei pe care o visase. Nu mai era balerina care smulge unui bătrîn, cu o răsucire coruptă a șoldurilor, un strigăt de dorință și de bucurie; care sfărîmă energia, slăbește voința unui rege cu o mișcare a sînilor, o alunecare a pîntecului, un fior al coapsei; devenea într-un fel sau altul divinitatea simbolică a indestructibilei Luxurii, zeița nemuritoarei Isterii, Frumusețea blestemată, aleasă între toate de Catalepsia care-i înțepenea carnea și-i împietrea mușchii; Bestia monstruoasă, indiferentă, iresponsabilă, insensibilă, care otrăvea, ca Elena greacă, tot ceea ce se apropia, tot ce vedea, tot ce atingea ». [9]

După cum se vede e foarte departe de Gauguin această viziune pătrunsă de crudă lascivitate, de nevroză sexuală, de erotism mental. Pe cînd exotismul lui Gauguin închide în el un impuls vital și se însuflețește de o atitudine protestatară, exotismul lui Moreau este doar fructul unor amestecuri hibride de gusturi sacrilege, de contaminări orgistice. [10] Nimic însă din problematica adevărată, provocată de ruptura unității veacului 19, nu-i atrage pe artiștii de genul lui Moreau: în ei există doar un proces de fosforescentă descompunere a ceva ce, de cîtva timp, a încetat să trăiască.

Și un artist ca Odilon Redon se înscrie, deși cu subtilități susceptibile de continuări interesante, în aria decadentismului. După părerea lui Huysmans desenele lui Redon « erau în afară de orice; cele mai multe dintre ele ieșeau din limitele picturii, inaugurau o altă artă foarte specială, fantastică, un fantastic de boală și delir... evocau în memorie... amintiri de febră tifoidă, amintiri rămase

9. J. K. Huysmans: *À rebours*, Étienne Fasquelle, Paris, pp. 71–76. Traduzione italiana di U. Dèttore, Rizzoli, Milano, 1953, pp. 81–86.

10. Împotriva acestei interpretări a lui Moreau, dată de Huysmans, s-au ridicat Ary Renan și cîțiva alți critici; dar interpretarea lui Renan nu se deosebește, pînă la urmă, de cea a lui Huysmans. Pentru Renan, într-adevăr, ceea ce Moreau a cerut textului evanghelic, pictînd-o pe Salomeea, este « încă un monstru feminin, a cărui forță stă în frumusețea sa carnală, în practicarea unor farmece blestemate, în răutatea spontană ori sugerată ». « Siriana Salomeea — continuă Renan — devine astfel, prin dorința pe care o naște sau prin răzbunarea pe care o slujește, încarnarea unei armonioase și îmbătătoare forțe a răului, făuritoarea unuia din acele delicte nemăsurat de grave pe care arta trebuie să le glorifice. » De altfel nici Moreau nu-și interpreta în alt mod operele. Despre tabloul său *Chimère*, de exemplu, scria: « Această insulă a viselor fantastice cuprinde toate formele pasiunii, ale fanteziei, ale capriciului femeii. Femeia, în esența ei primă, este ființa inconștientă, nebună, a incognoscibilului, a misterului, sclavă a răului sub forma seducției perverse și diabolice. Visuri de copii, visuri ale simțurilor, visuri monstruoase, visuri melancolice, visuri ce poartă spiritul și sufletul în vagul spațiilor, în misterul umbrei, totul trebuie să sufere influența celor șapte păcate capitale, și totul se regăsește în această incintă a Satanei în cercul viciilor și ardorilor vinovate... Departe, Orașul mort, al pasiunilor ațipite; Oraș al Evului Mediu, aspru și tăcut... » Acest pasaj este citat de R. De Montesquieu în al său studiu *Altesses Sérénissimes*, « Le Lapidaire », Juven, Paris, 1907, p. 7. Cfr. și M. Praz: op. cit., p. 310.

din nopțile arzătoare, din înspăimîntatele viziuni ale copilăriei ». [11] Delacroix, Dürer, Rembrandt, Goya erau maeștrii lui. Totuși la el o tehnică perfectă, o fantezie halucinantă și monstruoasă, dominată de o logică abstractă, de o inteligență riguroasă a absurdului, dădeau viață unor imagini de plaje tropicale, invadate de vegetații vorace; unor șesuri pustii, aride, lunare; unor munți vulcanici contorsionați; în fine, unor peisaje bîntuite de spaime misterioase; ori unor figuri omenești trăind în dimensiuni fizice și psihologice deformate, în ambigui stări de spirit.

Aceste scurte indicații vor putea, sper, să dea o primă idee despre decadentism. Să adăugăm totuși că fenomenul este de amploare europeană și că numele ce se pot sugera sînt foarte numeroase, atît în rîndul literaților cît și între artiști; de la poeți ca Ștefan George în Germania, Swinburne și Wilde în Anglia, Sologub și Zinaida Gippius în Rusia, la pictori ca Félicien Rops și prerafaeliții Rossetti, Hughes, Millais. Elementele pe care se bazează poetica lor sînt mereu aceleași: spiritualism, misticism erotic, simbolism, sadism, refuz romantic al platei « normalități » burgheze. O lume de flori veninoase, de mucegaiuri livide, de manechine de ceară, de spectre sulfuroase, de mituri orientale, de amanți palizi, ambigui, extenuați, domina versurile și pînzele acestor preoți fideli ai perdiției decadente.

Ceva asemănător reprezintă în Italia D'Annunzio și Sartorio. Poetul din Abruzzi și pictorul roman s-au cunoscut în mediul *Cronicilor bizantine* ale lui Sommaruga. Sînt anii în care D'Annunzio scrie *Isaotta Guttadàuro* și *Poemul paradisiac*, anii *Triumfului morții* și ai *Inocentului*. Tot ce produsese decadentismul francez și englez este reluat și amplificat de către D'Annunzio în poeziile, romanele și piesele de teatru. Sartorio, în 1886, ilustrează, *Isaotta Guttadàuro* și cîțiva ani mai tîrziu pictează cele mai importante pînze ale sale: *Gorgona și eroii* și *Diana din Efes și sclavii*, acest din urmă tablou fiind inspirat de o lucrare a lui Moreau. Eclectic, elegant, frigid, Sartorio amestecă în mod academic prerafaelismul, clasicismul alexandrin și simbolismul. Curînd el deveni pictor oficial, inegalabil în arta de a le împodobi cu idealism literar pe doamnele din aristocrația romană. Noul Stat italian născut din Risorgiment, care-l uita pe Fattori, îi comandă chiar decorarea Parlamentului pe care el o execută în nouăsute treizeci de zile, executînd două sute șaptezeci și cinci de figuri de oameni și de animale pe patru sute de metri

11. J. K. Huysmans: op. cit., p. 82.

de pînză. După care deveni chiar deputat și mai apucă să-i facă portretul și lui Mussolini călare. [12]

Artiști care, într-un fel sau altul, s-au adăpat la izvorul decadentismului, în Italia, se numără destui, chiar dacă e vorba de artiști uitați de mult, ca Giacomo Grosso, al cărui tablou *Suprema întîlnire* a făcut atîta senzație la prima Bienală de la Veneția, în 1895. Dar, în general, avem de-a face doar cu diletanți ai decadentismului. Mai bogat în motive, deși parodistice, e în schimb cazul unui poet, cel al lui Marinetti. Părintele futurismului iese direct din draperiile livide ale decadentismului francez, aliat în chip gălăgios cu teoria supraomului nietzscheian. Și acest fapt trebuie subliniat pentru sentința, care va trebui dată la timpul ei, asupra acestei mișcări artistice italiene.

Încă în poemul său *La conquête des Étoiles* din 1902, Marinetti denunță această origine a sa simbolisto-decadentă, dar filiația apare și mai limpede în cel de-al doilea poem, *Destruction*, scris doi ani mai tîrziu. Pînă și marea se transformă, în acest poem, în femeie fatală, rece, lascivă, prototipul femeii create de decadentism:

> Mare ! Curtezană sublimă !
> Pe cine oare îl vei găzdui noaptea asta
> în furtunosul tău alcov?
> Cine va veni să mîngîie spiralele amenințătoare
> ale trupului tău de șarpe? Cine va veni
> să-ți muște pînă la sînge,
> cu un horcăit de moarte,
> mamelele tale cu sfîrcuri de foc,
> care izbucnesc spre Dumnezeu, în furtuni? [13]

S-ar putea alcătui o singulară și amuzantă antologie de citate răsfoind acest poem al lui Marinetti:

12. Poate fi interesant, pentru a defini mai bine atitudinea « istorică » a lui Sartorio, să vedem răspunsurile pe care i le-a dat în 1893 lui Gustavo Macchi, un ziarist care lansase o anchetă în rîndurile intelectualilor italieni vrînd să cunoască atitudinea lor față de socialism. Au răspuns 193 literați, oameni de știință, artiști. Din aceste răspunsuri numai treizeci au fost negative. Iată răspunsul lui Sartorio la prima întrebare (« Ce atitudine luați în fața socialismului? »): « Adversă »; și iată răspunsul la cea de a treia întrebare (« La ce va duce aplicarea practică a socialismului? »): « Cred că ar fi ultima ruină a umanității ». Cfr. *Il socialismo giudicato*, Aliprandi, Milano, 1893, p. 100.

13. Decio Cinti e traducătorul oficial al lui Marinetti care la începuturile sale și-a scris cîteva dintre opere în franceză. F. T. Marinetti: *Distruzione*, Sonzogno, Milano, 1920, p. 41. Traducerea a mai apărut în 1911 la Edizioni futuriste di *Poesia*, Milano.

> Oh ! lugubru, lugubru coit
> al unei dorințe supraomenești,
> prada tenebrosului delir al mîinilor mele,
> înaintea idolului ce se sfărîmă,
> întunecat! . . .
> Lente rătăciri ale mîinilor mele fascinate,
> tîrîndu-se spre pipa care aținește. . .
> O, înlocuitoare de extaze, generoasă în uitare !
> Fumuri rare. . . Pipa între degetele mele seamănă
> cu un straniu, minuscul, membru viril osificat !. . .

> Astfel, o vreme, iubita mea, pe carnea ta istovită,
> căutai uitarea în vulcanicele
> abisuri ale luxuriei, zdrobind
> orgoliul gîndului de mii de manii josnice,
> și încovoindu-mi spinarea ca un sclav
> sub biciul Morții !. . .

Dar cartea în care decadentismul marinettian ajunge la paroxism este *Mafarka futuristul*. În această lucrare ce poate fi considerată, prin unele aspecte, caricatura romanului *Salammbô* de Flaubert, gustul atrocității devine ostentație grotescă, erotismul o poliloghie neînfrînată, iar Africa un bazar de manieră. Tot arsenalul decadentismului e folosit fără reținere, nemoderat, cu o gesticulație frenetică și artificială. Cîteva capitole au rămas faimoase datorită procesului pentru ultraj la pudoare care a fost intentat, în 1910, traducerii textului francez. [14]

Nu merită osteneală să citățm paginile care au fost încriminate atunci, dar poate fi util lucrării noastre să recitim un fragment în care Magamal, fratele lui Mafarka, e transformat în monstru de lascivitate: « Dar unde era oare Marabelli, copila logodnică a lui Magamal? Mafarka înaintă în întunericul odăii nupțiale. . . Alunecă pe un fel de noroi, și nu înțelese ce se întîmplă. Dar un miros cald și dulce de sămînță omenească și de putrefacție îi mușcă nările, și ochii lui, obișnuindu-se treptat cu penumbra, recunoscură resturile unui cadavru de femeie, rispite pretutindeni, jur împrejurul lui Mafarka, sinistru, ca o flagelare. . . Patul era mînjit tot de un fel de noroi sîngeriu-aprins și părea surpat de o luptă diabolică.

14. Romanul lui Marinetti a apărut în același an, în Franța. Traducerea, tot a lui Cinti, a fost publicată de Edizioni di *Poesia*.

Printre pernele îmbibate de sînge se zăreau smocuri de păr, vertebre și oase care păreau a fi fost mestecate de colții unui tigru înfometat. Și, Mafarka, cu inima șovăitoare, și ca în vis, scrută îndelung acele resturi mizerabile, din care se ridică o neagră duhoare de desfrîu. Nimic, nimic altceva nu mai rămăsese din divina Marabelli-Ciarciar!... Dar o mare pată brună îi atrase ochii plini de oroare. Sus, sub tavan, se zărea o stranie formă, încremenită, lipită de capitelul unei coloane: un monstru de un negru murdar care semăna în același timp cu un melc gigantic ori cu o gigantică pasăre nocturnă. Dar acel monstru avea răsucirile unei gorile atîrnate de o creangă, cu trupul chircit și cu capul afundat între umeri... Mafarka recunoscu deodată, pe capitel, corpul chircit al lui Magamal».

Acest roman al lui Marinetti a apărut la un an după publicarea primului *Manifest Futurist*.

Ca atare, Marinetti nu putea să-și trădeze în *Mafarka* mișcarea căreia îi dăduse viață. Pentru acest motiv el a trebuit să introducă în desfășurarea povestirii sale o invenție semnificativă: Mafarka, regele negru, devine la un moment dat «constructor de păsări mecanice», adică de aeroplane, și cu unul din acestea se înalță în zbor, dispare în cer. Geniul lui Marinetti nu se oprea înaintea nici unui obstacol. Asistăm în felul acesta la motorizarea decadentismului, într-o pagină revelatoare: «Eu îl construiesc și îl nasc pe fiul meu, pasăre invincibilă și uriașă, cu aripi mari, flexibile, făcute pentru a îmbrățișa stelele!... Eu muncesc la făurirea lui cu dalta mea, noaptea, la lumina stelelor!... Ziua îl acopăr cu blănuri de tigru, ca să nu fie murdărit de muncitori cu privirile lor brutale... Meșterii lui Milmillah construiesc, conduși de mine, o mare cușcă de fier și stejar, care trebuie să-l apere pe fiul meu de lăcomia vîntului. Sînt două mii, aduși cu lovituri de bici de prin sate, și robiți de glasul meu... Țesătorii din Lagahourso pregătesc între timp pînza trainică și ușoară care va îmbrăca marile aripi palmate ale fiului meu. E o țesătură fără moarte, din fibre de palmier, și se colorează la soare, în felurite nuanțe de aur, de rugină și de sînge».

Și astfel Marinetti, după evadarea din exotism, reintra în ordinea burgheziei industriale lombarde purtat de pasărea mecanică a lui Mafarka. A sa «estetică a mașinii» va fi fabricată în mare măsură din aripile acestei nave decadente; strigătele lui războinice, frazele lui patriotarde și intervenționiste vor fi compuse cu perioade din romanul său african.

De altă natură erau deci exotismul lui Gauguin, protestul lui Van Gogh, moralismul caustic și halucinat al lui Ensor, revolta lui Munch. Poziția acestor artiști era departe de decadentismul macerat de pomezi și de vicii mentale ale diferiților Moreau, ca și de decadentismul euforic al lui Marinetti. Era adică o poziție de rebeliune critică în cadrul unei societăți istoric constituite, rebeliune individuală, dacă vreți, dar nu una în numele purei negații nostalgice a unor epoci apuse și cu atît mai puțin în sprijinul stării de lucruri contemporane.

Exotismul acestor artiști, al pictorilor și sculptorilor de avangardă, se năștea, la urma urmelor, dintr-o repulsie activă. În primii ani ai secolului o asemenea repulsie deveni tot mai radicală, antrenînd în negare și multe din acele aspecte de cultură pe care istoria precedentă le crease în mod fructuos. Se ajunse chiar la respingerea, în artă, a marii moșteniri figurative a Europei apusene. În această atitudine polemică, legată de condiții istorice specifice, și nu aiurea, își au rădăcinile căutările poetice ale adevăratei avangărzi, aspirația spre o stare de puritate, voința de a găsi un limbaj virgin, în afara tradiției acum contaminate și devenite un vulgar patrimoniu al artei oficiale. Cînd Rimbaud scria: «Judecam drept derizorii celebritățile picturii și poeziei moderne; îmi plăceau picturile idioate, ornamentele de deasupra ușilor, panoramele și cortinele saltimbancilor, vignetele și ilustrațiile populare; îmi plăcea literatura demodată, latina bisericească, cărțile erotice fără ortografie; romanele bunicilor noștri, poveștile cu zîne, cărticelele pentru copii și vechile librete de operă, refrenele tîmpite și ritmurile naive»; cînd Rimbaud scria aceste cuvinte el era deja obligat la o astfel de exigență de împrejurările reale ale unei stări de lucruri. Și poate că această confesiune a lui Rimbaud a fost prima formulare a unei poetici ce-i avantaja spre norocul lor pe pictorii și sculptorii, așa-ziși primitivi sau ingenui, acești artiști-funcționari, marinari, frizeri, portari, băcani, zidari, negustori de vinuri, țărani, guarzi municipali care pictau de plăcere și plini de inocență ori de cîte ori reușeau să fure cîteva ceasuri trudei lor obișnuite.

Și această orientare, deci, vine din Franța și se va extinde apoi în întreaga Europă. Artiștii ingenui și primitivi ori pictori amatori au existat, la drept vorbind întotdeauna, dar, după cum observă în mod just Anatol Jakovsky [15], înainte de abolirea breslelor, dacă

15. A. Jakovsky: Les peintres naïfs, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1956, p. 15.

cineva simțea vreo aplecare spre pictură sfîrșea prin a intra în vreun « atelier » de artist și, la capătul uceniciei obligatorii, înceta de a mai fi un pictor ingenuu pasibil de a deveni un profesionist al picturii. Tocmai din această cauză se înmulțesc artiștii naivi în secolul al 19-lea și la începutul veacului nostru. Epoca burghezo-liberală nu mai oferea posibilitățile de odinioară. Ne aflăm acum în epoca artiștilor individuali, « atelierul », « corporațiile » s-au terminat. Numai cine putea să se bucure de mijloace ori de un anumit sprijin reușea acum să devină pictor. Astfel, cine avea instinctul, dar nu și mijloacele, se apuca să picteze, continuînd să practice, în același timp, și altă meserie. Aceasta este cauza pentru care pictorii naivi, foarte rari în secolele precedente, deveniră numeroși din veacul trecut încoace.

Dar asta n-ar explica încă neașteptatul succes pe care pictorii naivi l-au avut începînd abia din primii ani ai secolului 20, dacă n-ar fi existat cauzele pe care le-am expus mai înainte.

Lumea candidă a lui Rousseau era acea oază de pace vie și senină pe care Gauguin plecase zadarnic s-o caute în insulele Marchize; o oază pe care Rousseau o găsise în mod spontan, ignorînd sfîșietoarea problematică țîșnită din contradicțiile bruște ale istoriei; curată, multicoloră, smălțuită, sigură și senină, lumea poetică a lui Rousseau emana din pînză un farmec magic, oferea o viziune de prospețime, de libertate spirituală, reprezenta evadarea într-o poveste umană, într-un regat fără dezbinări, fără monștri, fără violențe. Iată pentru ce Rousseau avu gloria.

Modurile lui figurative sînt libere și dezinvolte, sînt urmarea unei fantezii lipsită de prejudecăți, sînt tot ceea ce nu era artă oficială: comunicare directă, sinceritate, puritate. Admirația pentru tablourile lui e deci sporită și de lupta, acum deschisă și violentă, care fusese dezlănțuită împotriva oricărei academii, împotriva oricărei forme tradiționale. În acest fel Rousseau devine un simbol al acestei lupte și deschide poarta istoriei artelor pentru toți confrații săi primitivi, celor ce-l preced și celor ce-l urmează; lui André Bauchant, Émile Blondel, Camille Bombois, Louis Déchelette, Gertrude O'Brady sau lui Metelli al nostru... Chiar și cazul lui Utrillo își găsește aici, în anume privințe, o explicație.

Dar pe calea recunoașterii picturii naive s-a mers mult mai departe, s-a ajuns la prețuirea hiperbolică a desenului infantil și a activității grafice a alienaților: rezultat extrem al poeticii evaziunii. Pentru mulți artiști, numeroase indicii figurative, de acest gen, au constituit încă din primii ani ai secolului un izvor nesecat de sugestii. E de ajuns să amintim numele lui Klee și pe cel al lui

Miró. Tot ceea ce îi putea ajuta pe artiști să se desprindă de regulile unei culturi compromise în ochii lor era primit și folosit. Verzile paradisuri infantile despre care vorbise Baudelaire deveniră astfel un alt azil, un alt refugiu.

Un interes asemănător, și pentru aceleași motive, se manifestă pentru arta arhaică, cu deosebire pentru sculptura arhaică. Descoperirile care se făceau în acei ani printr-o intensă activitate arheologică aduceau la lumină comori de opere primitive, care-i subjugau pe artiști cu noutatea lor de expresie. Tot ceea ce era « barbar », tot ce nu venea din Grecia clasică ori din Renaștere ori din vreo tradiție legată de Renaștere, atrăgea cu o neobișnuită violență. Felul în care artiștii se orientau spre arhaic, spre barbar, spre folclorul țărănesc, spre civilizațiile preclasice nu era mereu egal și nu dădea aceleași rezultate, dar încă o dată se baza pe numitorul comun al evaziunii.

În acest sens, fără îndoială, cea mai mare influență asupra artiștilor europeni a fost exercitată de sculptura neagră.

Dacă luăm drept bună mărturia lui Francis Carco [16], cel care a « descoperit » o sculptură neagră a fost Vlaminck, într-un bistro din Bougival, cam prin 1907: el aduse această statuie în atelierul lui Derain, pe atunci prietenul său nedespărțit, o așeză pe un șevalet, o contemplă și zise:

— E aproape tot atît de frumoasă ca Venus din Milo !

— Nu, e la fel de frumoasă ! îi răspunse Derain.

Nereușind să se pună de acord, cei doi prieteni merseră să ceară părerea lui Picasso. La rîndul său, Picasso privi sculptura, ascultă atît părerea lui Vlaminck cît și a lui Derain, apoi dădu sentința:

— Greșiți amîndoi: e mult mai frumoasă !

După alți istorici ai artei moderne, « descoperitorul » ar fi fost Matisse care, tot în 1907, cumpărînd din dugheana lui Heyman, în rue des Rennes, un fetiș african, atrase cel dintîi atenția artiștilor asupra artei negre. [17]

Pe atunci nu se făceau mari deosebiri, se numea « artă neagră » atît sculptura africană cît și cea a popoarelor Oceaniei, mai cu seamă din Polinezia, de unde, în mod frecvent, negustorii coloniali francezi aduceau cîte un exemplar la înapoierea în patrie din călătoriile lor. Abia mai tîrziu se începu a se stabili diferența de origine și a identifica o diversitate de caracter la operele diferitelor rase, regiuni și

16. Francis Carco: *De Montmartre au Quartier Latin*, Albin Michel, Paris, 1927, p. 36.
17. Cfr. M. Rousseau: *L'Art océanien*, Apam, Paris, 1951, p. 124.

triburi. În acei ani conta altceva. Era farmecul unei viziuni noi, oglindă a unui suflet colectiv, liber de orice încătușare a civilizației. Nu din întîmplare « descoperiseră » arta neagră Vlaminck ori Matisse, ori altcineva. Descoperirea corespundea cerinței generale a artiștilor de avangardă, fiindcă în această cerință se reflectaseră toate cauzele revoltei împotriva culturii, canoanelor și convențiilor în vigoare. Apollinaire cînta în *Zone:*

> Tu mergi spre Auteuil, vrei să te-ntorci pe jos acasă
> ca să dormi între fetișurile tale din Oceania și din Guineea;
> ele sînt Hristoșii unei alte forme, unei alte credințe,
> sînt Hristoșii inferiori ai speranțelor obscure.

Au existat pictori, precum cubiștii, care au tras din arta neagră, mai ales, o lecție formală. Pe ei i-a zguduit mai cu seamă energica forță de sinteză care în măștile și fetișurile negre predomina peste orice alte valori plastice. Din această observație artiștii respectivi au dedus hotărîrea de a construi tabloul în mod mai decis, cu un desen mai definit, mai marcat; să creeze atît în statui cît și în tablouri, o structură fermă, netă, exact ca la sculpturile negre. Era vorba, într-adevăr, de o lecție fără precedent. Nesatisfăcuți de ultimile răbufniri ale elocvenței romantice, pentru a nu mai vorbi de vestejirea unui atît de facil și de abundent impresionism, ei recunoșteau în aceste statui barbare un precept susținut de o deosebită vigoare, înțelegeau că eficacitatea acestor lucrări depindea de faptul că în ele procedeul narativ era redus la esențial; nu era vorba, în cazul artiștilor negri, de *a descrie* o emoție, ci de a o enunța fără s-o fragmenteze și s-o irosească într-o multiplicare de emoții minore. Modurile plastice negre erau scandate, reci, simplificate la maximum: planuri largi, volume netede, deformări sumare. Nici o perifrază, nici un sofism figurativ. În acele lemne negre, în acele statui ieșite din mîinile unui sălbatic, cioplite de un cuțit grosolan într-o pădure din Congo ori în insulele polineziene, imaginea trăia în fermitatea contrasă a unei forme absolute.

Dar dacă pentru artiștii care au dat mai tîrziu viață cubismului lecția artei negre a fost mai cu seamă de natură formală, pentru alții, și în mod special pentru expresioniști, arta neagră avu o semnificație mai profundă. Ei simțiră că valoarea acestei arte depășea simplele date formale. Ei găsiră în aceste statui, în aceste măști largi, cu găuri pentru ochi, cu dinții dezveliți, mînjite cu cretă roșie și galbenă, ceva din ceea ce căutau ei. Simțiră cum în inimile fetișurilor palpită obscurele puteri ale cosmosului. Ceea ce emana din aceste sculpturi, spaima de natură, amenințarea neîncetată

a frigurilor, a vînturilor, a fluviilor înaintînd de-a lungul pădurilor, tristețea primitivă a morții, impresiona în mod deosebit spiritul expresioniștilor. În acele statui se oglindeau ca într-un lac negru, se părea că artiștii negri au reușit să atingă în operele lor acel sentiment tragic al existenței pe care expresioniștii voiau și ei să-l exprime.

O astfel de interpretare a sculpturii negre presupune nu puține consecințe: în fond artiștii europeni nu făceau decît să proiecteze în această sculptură propriile lor probleme, problemele care li se puneau în modul cel mai acut. Oricum, influența unei asemenea arte fu dintre cele mai mari și durabile, și asta datorită și interesului pe care, încă de la început, îl arătară față de acest subiect cîțiva poeți destinați a avea o greutate importantă în viața artistică europeană a avangărzii: Apollinaire și Tzara.

Apollinaire a fost primul care a făcut o serie de observații subtile despre sculptura neagră, chiar dacă discutabile din punct de vedere științific, în prefața unei cărți editate de Paul Guillaume, primul negustor de artă modernă care, începînd din 1913, se ocupă pe plan comercial și de sculptura africană și oceanică. Observațiile lui Apollinaire se năsteau, totuși, mai ales din preocupări estetice întrucîtva despărțite de lumea pe care o reprezenta sculptura sălbaticilor. Tzara, în schimb, a insistat în 1917 și 1918 asupra sensului poetic al acestei sculpturi, intim legată de concepția despre viață proprie acelor artiști primitivi și popoarelor cărora le aparțineau. [18] Dar și interpretarea lui, firește, nu putea să nu fie influențată de înclinațiile lui dadaiste. Se vădește încă vehemența rimbaldiană, acel *a deveni sălbatici,* în paginile lui Tzara: « Ochi: nasture, deschide-te larg, rotund, ațintit pentru a pătrunde în oasele mele și în credința mea. Transformă țara mea în rugă de bucurie sau de durere. Ochi de vată, lunecă în sîngele meu. Arta, pe vremea copilăriei timpului, a fost rugăciune. Lemn și piatră au fost adevăr. În om eu văd luna, plantele, negrul, metalul, steaua, peștele. Cum alunecă geometric elementele cosmice. A deforma, a fierbe. Mîna e tare, mare. Gura ascunde puterea întunericului, substanță invizibilă, bunătate, teamă, înțelepciune, creație, foc ».

În diferite chipuri și în măsură diferită, exotismul, negrismul, arhaismul îi fascinară în primii ani ai secolului pe artiștii din toate colțurile Europei: de la Picasso la Léger, de la Lipchitz la Laurens,

18. Cfr. T. Tzara: *« note sur l'art Nègre »*, în *Sic*, Paris, 1917 și *« Note sur la poésie nègre »*, în *Sic*, Paris, 1918. Conform și M. Rousseau: op. cit., p. 127.

de la Barlach la Martini, de la Modigliani la Brâncuși... Pentru Brâncuși, în particular, descoperirea « primitivului » a coincis cu descoperirea propriei personalități, îngăduindu-i să deschidă o cale nouă în sculptura contemporană. Cînd vorbim despre Brâncuși nu trebuie în nici un caz să uităm acest lucru. Dar nu trebuie să uităm nici faptul că o asemenea descoperire are loc la Paris, în chiar climatul primei avangărzi. Într-adevăr, nu încape îndoială că evoluția brâncușiană de la o sculptură orientată fervent pe urmele lui Rodin către formele unui sintetism plastic de concentrare simbolică a fost cu putință numai în sînul unei asemenea stări de lucruri, pregătită lăuntric să primească favorabil propunerile unei asemenea « revoluții ». Dar ceea ce trebuie să subliniem este un alt dat, și anume că « primitivul » pentru Brâncuși se identifică cu substanța cea mai viabilă a mitologiei țărănești din România, cu acel complex de tradiții, de legende, de obiceiuri al căror păstrător atît de tenace este folclorul român. Și încă nu e totul: există și o anume componentă specifică a acestui folclor care acționează în arta lui Brâncuși și aceasta este componenta artei populare, aș zice, de-a dreptul, metoda simplificării și stilizării tipice sculpturii țărănești în lemn. O atare metodă ce reduce la o mare puritate și esențialitate de forme motivul real, pînă la a face din el, adeseori, un simbol ermetic, va deveni pentru Brâncuși un punct de plecare pilduitor.

Toate acestea, bineînțeles, nu înseamnă că Brâncuși a rămas închis în limitele folclorului; înseamnă doar că folclorul este, fără îndoială, o cheie de neînlocuit a poeticii sale. Această cheie i-a deschis larg porțile unei cunoașteri și unei dimensiuni noi în domeniul artei; de aici el a ajuns la o absolută autonomie și universalitate a invenției figurative. Vorbind, de exemplu, despre *Sărutul*, o temă centrală a creației sale, a cărei imagine cu cele două figuri strîns înlănțuite ne poate duce cu gîndul la obiceiul țărănesc din România de a sădi lîngă mormîntul a doi soți defuncți doi arbori, care să crească împletindu-și ramurile, ca un simbol al uniunii profunde a soților pieriți, Brâncuși își afirmă limpede voința de a dilata sensul mai mult ritual și țărănesc al motivului inițial: « Glasul speciei — spunea el — este motorul invizibil și mut al dragostei; un asemenea motor vizibil și palpabil îmi pare a fi năzuința către absolut și unitate pe care am încercat să o exprim, de trei ori, prin simbolurile *Sărutului* ».

E o mărturisire prețioasă, pentru că în ea întîlnim năzuința încăpățînată a lui Brâncuși de a-și concentra căutările în jurul cîtorva forme primare, adesea de sugestii polivalente, care să dea impresia aproape a unui principiu vital. Iată, deci, cum și procedeul stilizării devine un adevărat proces de cunoaștere poetică.

Așa numita « simplitate » a lui Brâncuși nu era decît scopul ultim al căutărilor sale. La simplitate « ajungi chiar fără voia ta, de îndată ce te apropii de sensul real al lucrurilor », este una din faimoasele sale axiome formulate în chip de proverbe.

Urmînd evoluția unei alte teme semnificative brâncușiene putem cuprinde cu ușurință taina acestei trude creatoare. Este vorba de tema: « cap de femeie ». Prima idee a acestei teme poate fi datată chiar în 1906 cu *Muza adormită;* un cap de marmoră, azi în posesia Muzeului din București, schițat în maniera lui Rodin. De la această primă formă Brâncuși a trecut în anii 1910—1912 la cel puțin douăsprezece variante, în care « capul de femeie » devine tot mai lustruit, mai neted, pierzînd treptat orice determinare somatică amănunțită. Dar capătul acestui proces se poate data cu doisprezece ani mai tîrziu, adică atunci cînd Brâncuși, plecat de la imaginea « capului de femeie » înclinat pe un plan, ajunge la ovoidul perfect căruia, în cele trei versiuni care există, i-a dat numele de *Începutul lumii*. Acest ovoid este una din formele primare la care Brâncuși năzuia nu numai ca o sinteză plastică, ci ca sinteză simbolică a unei unități germinale a universului. Nu degeaba, pe parcursul acestui proces, el va da formă între 1915 și 1920, cu moduri aproape identice, celor șapte versiuni ale *Nou-născutului*.

Brâncuși încearcă, deci, să pătrundă în adîncul fiecăreia din temele sale, să ajungă la rădăcină. Un fel de misticism naturalist îi guvernează inspirația, un fel de înțeleaptă filozofie terestră, legată viu de sentimentul a ceea de dăinuie peren pe lume, în pofida schimbărilor ce se petrec în aceasta. O temă care l-a pasionat, se pare, mai mult decît altele este aceea a *Măiastrei*, nume românesc al unei păsări legendare care are puterea să-l ajute pe om în înfrîngerea forțelor malefice ce-i amenință fericirea: o temă care continuă apoi cu seria *Pasărea în spațiu*. Între 1912 și 1915, Brâncuși a executat șapte versiuni ale *Măiastrei* între și 1919 și 1940, nu mai puțin de douăzeci și două versiuni ale *Păsării în spațiu*. « Toată viața — a declarat Brâncuși într-o zi — nu am căutat decît esența zborului. Zborul, ce fericire! » Plecînd de la această afirmație a sa se poate înțelege mai bine sensul ascuns al « păsărilor » sale. Lucrînd la *Măiastra*, care este încă o pasăre ce nu s-a ridicat în văzduh, el se gîndea deja la zbor. Dacă *Măiastra* nu este încă în zbor, totuși, este surprinsă în clipa desprinderii. În ea se află, deci, tensiunea care precede elanul zborului: « Am vrut ca *Măiastra* să-și înalțe capul fără să exprime cu această mișcare trufia, orgoliul sau sfidarea. Aceasta a fost problema cea mai dificilă și abia după o lungă trudă am reușit să redăm această mișcare integrată impul-

sului zborului ». Sînt cuvintele lui Brâncuși. În sculptura *Pasărea în spațiu* este redat sensul neted, sigur, fluid al zborului ascensional. Profilul în formă de fus, dulce și viguros totodată, de bronz sau de marmură strălucind, fără aripi sau pene, dă o idee sublimă de viteză și de calm laolaltă. Brâncuși visa să poată ridica la Paris, în fața Turnului Eiffel, una din aceste « păsări » ale sale. « Măiastra mea — spunea — e un proiect care trebuie mărit pînă la acoperirea bolții cerești. »

Un atare gînd dezvăluie un alt aspect al concepției lui Brâncuși. El crede în potența regeneratoare a marilor simboluri, crede în forța acestora de persuasiune. Și în legătură cu asta avem o precisă confesiune a lui Brâncuși: «Simbolul religios revelează solidaritatea ce există între structurile existenței umane și structurile cosmice. Omul nu se simte izolat în Cosmos, se simte deschis către o Lume, care, grație simbolului, îi devine familiară... Astfel încît cel care înțelege un simbol nu numai că se deschide lumii obiective, dar în același timp reușește să iasă din starea sa individuală și să se apropie de o înțelegere universală. Experiența individuală se trezește iar și se transferă în act spiritual ».

Visul acestor mari simboluri s-a putut îndeplini pentru Brâncuși numai o dată cu realizarea complexului monumental de la Tîrgu-Jiu, în particular cu *Coloana infinită*, care se înalță spre cer la aproape treizeci de metri, simbol al satului românesc, dar și simbol ce unește cerul cu pămîntul, coloană care este un arbore umanizat, semn al unei aspirații ideale fără hotare.

Aceste considerații, cred, pot să clarifice, fără îndoială, motivul pentru care Brâncuși declara cu fermitate că nu este abstract, ele pot clarifica și motivele pentru care el și-a conceput întotdeauna sculptura ca pe o expresie a încrederii în viață. Prin aceasta el se afla la polul opus expresioniștilor și în afară de orice neliniște decadentă, în general. « Eu nu cred — îi plăcea să afirme — în chinul creator. Misiunea artei este aceea de a crea bucurie. Nu se creează artistic decît în echilibru și în pace lăuntrică. » El fugea de tulburările lăuntrice ca de o boală. Îi reproșa chiar lui Michelangelo că nu a fost în stare să se elibereze de «chinurile intime »: « Îi reproșez — spunea Brâncuși — dinamismul demonic ». Și continua: « Înțeleptul își transformă veninul lăuntric în leac pentru sine și mijloc de vindecare pentru ceilalți ».

Această « sănătate » brâncușiană ne poartă astfel, din nou, la tema « primitivului », ne duce cu gîndul la pămîntul său și la neamul său, de care el s-a simțit, cum s-a spus, întotdeauna legat îndeaproape. Ne amintește, în fine, de acel tip de « țăran înțelept », care i-a fost model de-a lungul întregii existențe. Despre acest țăran, Brâncuși spunea: « El nu plînge niciodată. Surîde și construiește. Cunoaște o veselie constantă. Valoarea și-o dovedește în clipele grele. Aura miturilor îl scaldă în albastru. Inima mea a rămas în Țara tinereții mele, Codul meu este Codicele din Craiova, unde mi-am petrecut anii hotărîtori ai tinereții mele ».

Îndepărtata Oltenie era deci pentru Brâncuși o regiune de puritate și inocență, cum puteau fi pentru Gauguin insulele Marchize. Dar, reluîndu-i sensul general, să lărgim expunerea noastră și cu alte considerații. Orientarea nu numai spre sugestiile miturilor primitive luate în sine, adică în aspectele lor de inocență, de puritate și de îndepărtare de depreciata societate burgheză, ci și spre *formele* în care se îmbrăcau aceste mituri, era o modalitate în plus pentru a duce mai departe, la consecințe extreme, chiar și revolta împotriva modurilor figurative ala tradiției europene, care ajunseseră cu toate astea în secolul 19 la cîteva rezultate de mare maturitate. Dar aceasta nu era decît o consecință fatală. Nu un capriciu, nu o excentricitate, nu o ciudățenie îi conduceau pe artiști, ci un întreg șir de motive grave. Și chiar atunci cînd atitudinea de revoltă capătă tonuri de batjocură, ia drumul jocului, al șarlataniei, al mistificării, pînă și al cinismului, chiar și în acest lucru erau cuprinse cauze grave. Semnificația de care se încarcă în această perioadă cunoscuta formulă *épater le bourgeois* poate fi, fără îndoială, edificatoare. A-l scandaliza pe burghez, a-i juca feste, a-i pune piedică filistinului, a-l batjocori pe conformist, a rîde la funeralii și a plînge la nuntă, deveni o practică comună artiștilor de avangardă, o practică ce avea rădăcini mult mai serioase deși unii s-au prefăcut că le ignoră. Chiar și gestul lui Max Jacob care, se pare, picta mici tablouri infantile servindu-se de neplăcute materii fiziologice pentru a le vinde ulterior turiștilor de lux, nu era complet lipsit de o logică istorică a sa. Dar dincolo de aceste gesturi, polemica și protestul intrau acum într-o fază de extremă duritate, de agresivitate îngrijorătoare. Artistul tindea din ce în ce mai mult să devină un *signum contradictionis*. De la simptomele izolate ale revoltei se trecea astfel la *repriza a doua*, adică la organizarea mișcărilor revoltei.

Expresionismul, dadaismul, suprarealismul de o parte, cubismul, futurismul, abstracționismul, de cealaltă parte, sînt « mișcările » în care s-a subîmpărțit această a doua repriză. Viața acestor mișcări constituie tocmai istoria avangărzilor artistice moderne.

4. Protestul expresionismului

Împotriva optimismului pozitivist

De la ultimele trei decenii ale secolului trecut pînă la începutul celui nou, pozitivismul păru a deveni antidotul general împotriva crizei ce se manifesta în corpul social al Europei. Congresele ştiinţifice, vastul impuls industrial, marile expoziţii universale, tunelurile, explorările erau tot atîtea steaguri fluturate de vîntul impetuos al Progresului. Cucerirea fericirii prin tehnică apăru astfel drept *sloganul* cel mai sigur pentru a răspîndi peste nemulţumirile popoarelor euforia unei perspective de pace şi bunăstare. Desigur, filozofia progresului nu mai avea semnificaţia de altădată, nu mai poseda acel conţinut energic şi realist pe care ştiuseră să i-l dea gînditori ca Hobbes şi Locke, Helvétius şi d'Holbach, un conţinut nu lipsit de iluzii şi totuşi ascuţit critic înlăuntrul mişcării istorice revoluţionare a burgheziei. Dar tocmai pentru asta, acum, devenise o filozofie « convenabilă ». În urmă cu cîteva decenii Auguste Comte o acomodase, cu nuanţe mistice, timpurilor noi, dînd asigurarea că propaganda pozitivistă va reuşi « să stingă o activitate perturbatoare transformînd agitaţia publică în mişcare filozofică »[1]. Exact contrariul a ceea ce a propus Marx, adică transformarea filozofului în om politic. Era vorba, deci, de o doctrină

1. A. Comte: *Discours sur l'esprit positif*, Garnier, Paris, 1849, p. 147.

a ordinii care da o nuanţă de entuziasm spiritual societăţii burgheze în faza ei de atotputernică dezvoltare economică.

Dar nici propaganda pozitivistă nu reuşi să acopere contradicţiile ce mocneau în sînul societăţii europene şi care curînd se vor revărsa în masacrul primului război mondial. Filozofi, scriitori, artişti, în sensibilitatea sufletului lor, auzeau deja ecourile primelor surpări subterane, preludii ale uriaşei catastrofe. De la Nietzsche la Wedekind, ei căutau să demonstreze falsitatea mirajului pozitivist, încercau să rupă învelişul diafan al acestui miraj pentru a dezvălui cum, în spatele lui, se zvîrcolesc doar uneltiri malefice. Polemica lor era unilaterală, dar asta nu-i ştirbea cu nimic eficacitatea de a rupe patina respectabilităţii filistine şi a scoate la lumina zilei vicii şi mizerii morale.

Expresionismul se naşte pe această bază de protest şi de critică şi el este, ori vrea să fie, contrariul pozitivismului. E vorba de o mişcare largă pe care cu greu am putea-o închide într-o definiţie sau delimita după forma în care se manifestă, aşa cum se poate proceda în alte cazuri, cel al cubismului de pildă. Modurile în care se manifestă expresionismul sînt, într-adevăr, foarte numeroase şi diferite, chiar dacă vrem să le grupăm în linii generale. Singura cale pentru a ajunge la înţelegerea expresionismului este aceea de a pleca de la conţinuturile lui, şi ele departe de a fi la unison. Ceea ce se poate spune, oricum, de la început, e că expresionismul, fără nici o îndoială, este o *artă de opoziţie.*

Antipozitivismul acestei mişcări e în consecinţă antinaturalism şi antiimpresionism deopotrivă, chiar dacă, în realitate, sînt destul de numeroase elementele derivate din realismul veristic şi din impresionism: e de ajuns să ne gîndim că părinţii direcţi ai expresionismului sînt Van Gogh, Ensor, Munch şi Gauguin, ca să ne dăm seama de asta. Să ne mai gîndim, de asemenea, la enunţarea poeticii naturaliste făcută de Zola în studiul său asupra *Romanului experimental*[2], la elogiul purului « document uman »,

2. E. Zola: *Le roman expérimental*, Étienne Fasquelle, Paris, 1880, p. 197. Totuşi Zola, după cum s-a mai arătat, nu a rămas fidel doctrinei sale. El însuşi o va mărturisi în 1898 în *Paris:* « Ah ! Ca să ajung unde mă aflu azi, cîte reflecţii, cîte lupte ! Nu eram decît un pozitivist, un savant care datorează totul observaţiei şi experienţei, care nu accepta nimic în afara faptului constatat. Din punct de vedere ştiinţific şi social nu admiteam decît evoluţia simplă şi lentă, care generează umanitatea, aşa cum însăşi fiinţa omenească e generată. Dar veni o vreme cînd în istoria pămîntului, apoi în cea a societăţii, am fost constrîns să fac loc vulcanului, cataclismului neaşteptat, bruştei erupţii care a marcat orice fază geologică, orice perioadă istorică... Şi cu un gest larg el îl descoperi pe visătorul social care se afla în el alături de cercetătorul scrupulos, metodic şi modest în faţa fenomenelor. Efortul lui constant era acela de a raporta totul la ştiinţă şi încerca o mare durere că nu putea constata ştiinţific în natură nici egalitatea şi nici măcar dreptatea a căror necesitate socială o intuia în mod viu ». Naturalismul ştiinţific al lui Zola devenea astfel pasiune pentru adevăr şi deci o armă împotriva ipocriziei timpului.

la idealul său de absolută obiectivitate: « Vom sfîrși prin a da numai simple studii, fără peripeții și desfășurare, analiza unui an de viață, istoria unei pasiuni, biografia unui personaj, note luate din viață și clasificate în mod logic »; așa se vor înțelege mai bine motivele antinaturaliste și antiimpresioniste ale expresionismului.

Dacă pentru artistul naturalist și impresionist realitatea rămînea mereu ceva ce trebuia privit *dinafară*, pentru expresionist ea era, în schimb, ceva în care trebuia să se coboare, unde să trăiască *din interior*. Elemente de natură pozitivistă existaseră și la Courbet, dar la impresioniști și încă mai mult, la divizioniști și poantiliști, asemenea elemente fuseseră duse la extrem. « Pictez ceea ce văd », îi plăcea lui Courbet să spună; « Ochiul face totul », repeta Renoir; « Pictura este o optică », afirma cu convingere Cézanne. Dar Seurat nu se mulțumise cu acest « empirism », el voise să dea unui asemenea vizibilism încă mult prea spontan un fundament științific, ale cărui baze credea că le-a găsit în textele lui Chevreul despre *contrastele simultane* și în operele lui Helmholtz, Maxwell și ale altora pe care el le studia asiduu la bibliotecă. Pe scurt, Seurat încercase să pună optica științifică în slujba viziunii picturale.

În fond, mai mult chiar decît scientismul pozitivist, pe expresioniști îi irita acel ton de fericire, de vădit hedonism, de « ușurință », propriu unora dintre impresioniști și mai ales multora dintre vulgarizatorii lor dinafara Franței. Și într-adevăr în această « fericire », străină de problemele care se învolburau sub aparentul calm al conexiunii sociale, se manifesta, în ultimă analiză, desprinderea progresivă a impresionismului de matricea lui realistă și, dimpotrivă, progresiva, deși lentă, aderiune la « substanța » iluziei pozitiviste.

Primul care a rezumat în mod eficace sensul acestor observații, încercînd să ofere în același timp o primă explicație a poeticii expresioniste, a fost Hermann Bahr, în studiul său publicat în 1916: « Noi nu mai trăim — scria el — am trăit. Nu mai avem libertate, nu mai știm să ne decidem, omul e lipsit de suflet, natura lipsită de om... Niciodată n-a existat o epocă mai răscolită de disperarea, de oroarea morții. Nicicînd o mai sepulcrală liniște n-a domnit peste lume. Nicicînd omul n-a fost mai mic. Nicicînd mai neliniștit. Nicicînd bucuria n-a fost mai absentă și libertatea mai moartă. Și iată disperarea urlînd: omul își cere urlînd sufletul, un singur strigăt de suferință se înalță din timpul nostru. Chiar și arta urlă în întuneric, cheamă în ajutor, invocă spiritul: este expresionismul. Nicicînd nu s-a mai întîmplat ca o epocă să se

oglindească cu atîta claritate, cum s-a reflectat în impresionism epoca atotputerniciei burgheze... Impresionismul este ruperea omului de spirit; impresionismul este omul degradat în gramofon al lumii exterioare. Li s-a reproșat impresioniștilor că nu-și duc pînă la capăt tablourile. În realitate ei n-au dus pînă la capăt ceva mai important, actul de a vedea; deoarece în societatea burgheză omul nu-și duce niciodată la împlinire viața, ajunge abia la jumătatea ei, exact acolo unde începe contribuția omului la viață, după cum actul vederii se oprește în punctul unde ochiul trebuie să răspundă la întrebarea care i-a fost pusă. „Urechea e mută, gura e surdă — zice Goethe — dar ochiul aude și vorbește" Ochiul impresionismului aude numai, nu vorbește: primește întrebarea, nu răspunde. În loc de ochi, impresioniștii au două perechi de urechi; dar n-au gură. Pentru că omul epocii burgheze nu e decît ureche, ascultă lumea dar nu-i insuflă viață. Nu are gură: e incapabil să vorbească lumii, să exprime legea lumii. Și iată-l pe expresionist redeschizînd gura omului: prea mult a ascultat tăcînd, omul: acum el vrea ca spiritul să răspundă »[3].

Dar cînd Bahr scria cuvinte, războiul izbucnise de mult, iar determinismul pozitivist al progresului se zdrobise pe cîmpurile Europei unde se ciocneau armatele în luptă. Sentimentele și ideile pe care Bahr le expunea în scrierea lui erau de mult în adîncul inimii multor artiști europeni. În Franța, de pildă, se aflau într-o stare de spirit asemănătoare, pe la începutul secolului, pictori ca Vlaminck și Rouault.

Situația în Franța

În octombrie 1903, cînd se primi vestea morții lui Gauguin, Maurice Denis, publică în revista *Occident* un articol intitulat: « Influența lui Paul Gauguin ». În acest articol, Denis scria, între altele: « Numele lui Gauguin ne-a fost revelat de Sérusier, membru al grupului Le Pouldu[4], pe la începutul anului 1888; întors de la Pont-Aven, Sérusier ne arătă, nu fără mister, capacul unei cutii de țigări pe care se putea vedea un peisaj inform, din pricina formulării sale sintetice, în violet, carmin, verde veronese și alte

3. H. Bahr: *Espressionismo*, Bompiani, Milano, 1945, pp. 84–85.

4. « Grupul Le Pouldu » sau « Școala de la Pont-Aven », localitate în Bretania, era format din artiști ca Paul Sérusier, Séguin, Laval, Maufra și alți cîțiva, strînși în jurul lui Gauguin, între 1886 și 1888. A fost un grup nu prea solid, care a influențat, sub anume aspecte, pe nabiști.

culori pure, așa cum ies din tub, fără amestec de alb: — Cum vedeți acest copac? întrebase Gauguin la marginea pădurii Amour. Verde? Atunci puneți verde, cel mai frumos verde de pe paleta voastră; și umbra asta? Mai de grabă albastră. Atunci nu vă temeți s-o pictați cu cel mai intens albastru posibil. Astfel aflarăm că orice operă e o transpunere, o *caricatură*, echivalentul pasionat al unei *senzații* primite... El ne elibera de toate reținerile pe care le trezea în instinctele noastre de pictori ideea de a copia... dacă ni se îngăduia să pictăm cu vermion arborele acela care ne apăruse, în acea clipă, de un roșu viu, atunci de ce să nu traducem, exagerîndu-le, impresiile care justfică metaforele poeților: să afirmăm pînă la deformare curba unui umăr frumos, să intensificăm candoarea sidefie a unei carnații, să rigidizăm o geometrie de ramuri neclătinate de vînt?... »

Cei care au primit această învățătură a lui Gauguin, aplicînd-o cu o violență lipsită de prejudecăți, au fost fovii: fovii, mai mult chiar decît nabiștii. Aceștia, Bonnard, Denis, Vuillard, Ranson, Valloton, între 1889 și 1895, înclinau spre un vag intelectualism mistic. Ca și pe Gauguin, îi încînta decadentismul lui Redon, spiritualismul stilizat al lui Puvis de Chavannes și exotismul stampelor japoneze. Rafinamentul acestor pictori și climatul unora dintre tablourile lor, din acel timp, te duc cu gîndul și la prerafaeliți, la William Morris și Burnes Jones. Erau, adică, artiști derivînd mai degrabă din spiritul romantic decît angajați pe o poziție de avangardă. Mai cu seamă pictori intimiști, care au avut în Bonnard — în dezvoltarea lui ulterioară — pe cel mai mare și mai prețios reprezentant al lor, un creator de o subtilă și ambiguă inspirație crepusculară, un evocator de nuduri, cu puțin peste vîrsta adolescenților, executate cu o culoare stăpînită, macerată, cu un desen voit acerb, în care reticențele închideau lascivități care-l aminteau pe Verlaine din *Parallèlement*, apărut chiar în anul cînd se forma grupul nabiștilor[5].

Dar cu totul alt caracter avea poetica fovilor. Denumirea și recunoașterea oficială a acestui grup de artiști avusese loc la Salonul de Toamnă din 1905; activitatea lui data totuși cu zece ani mai înainte [6]. Matisse, Braque, Vlaminck, Derain, Friesz, Rouault, Marquet, Dufy, Van Dongen se situează în mediul fovismului. În realitate, fovul cel mai consecvent a fost Vlaminck și, pentru

5. *Nabi* este un termen ebraic și înseamnă *profet*. I-a fost sugerat lui Sérusier de către poetul Cazalis, prieten al lui Mallarmé.

6. Numele de *fauves* (fiare) a fost dat de criticul Vauxcelles, care, văzînd o sculptură în manieră renascentistă lîngă tablouri de Matisse, Rouault și Derain, exclamă: « E Donatello în mijlocul fiarelor! »

un timp oarecare, Derain, înainte ca el să se apropie de cubism. Matisse, Braque, Marquet, Van Dongen, și mai tîrziu Dufy, în pofida ascensiunii cromatice a paletei lor, aveau mai degrabă un suflet impresionist ori neoimpresionist decît fov. Viziunea lor era destinsă, exprimată în culori violente, dar calmă și naturală în ansamblu. Și mai aparte era cazul lui Rouault care mai tîrziu a declarat întotdeauna că nu a fost niciodată fov.

În Matisse, simțul măsurii, al ordinii, al armoniei era viu încă de pe atunci: « Trebuie să pun ordine în ideile mele... scria el în 1908. Toate raporturile mele de tonuri găsite trebuie să formeze un acord viu de culori, o armonie analogă aceleia unei compoziții muzicale ». [7] Pentru o pictură de o asemenea orientare erau suficiente, deci, indicațiile lui Gauguin. « Noi vrem — spune tot Matisse — să ajungem la un echilibru interior pe calea simplificării ideilor și formelor figurative ». [8] Nu se aude oare în aceste cuvinte ecoul altora spuse de Gauguin: « Pictorul plăsmuiește prin simplificare, prin sinteza impresiilor care sînt supuse unei idei generale »? Și de cîte ori n-a vorbit Gauguin despre « magicul acord » al culorilor?

Într-adevăr Gauguin proceda la crearea unei opere cu calm lăuntric, *sintetismul* său și ideea lui de decorare erau un mijloc pentru a elimina cu discernămînt risipirea gîndului și a emoției în excesul de amănunte. Acest lucru continuă și la Matisse, despuiat, în plus, de acea ardoare interioară ce emana din pînzele lui Gauguin. La pictori ca Matisse ori ca Braque, Marquet sau Dufy, dispoziția naturalistă și deci pozitivistă rămînea prezentă. După cum s-a arătat, numai Vlaminck și în parte Derain au fost adevărați fovi.

Pentru aceștia tabloul nu trebuia să fie *decor, compoziție, ordine*, ci doar *expresie*. Alături de Gauguin ei se referă mai ales la Van Gogh, și în mod particular se referă la el Vlaminck. Pictura devine astfel pentru ei un mod de a dezlănțui pe pînză violența propriilor lor emoții. Natura este copleșită de elanul artistului, e smulsă din nemișcarea ei și restituită în stare de incandescență. Fovismul înseamnă astfel, mai cu seamă eliberarea totală a temperamentului, a instinctului. Adevăratul fov ar fi trebuit să fi fost numai un animal-pictor. Ne aflăm din această cauză înaintea unei poetici care s-ar putea numi *naturalism subiectiv*. « Culorile — scrie Derain — erau pentru noi cartușe de dinamită. » Cu alte cuvinte, ei voiau

7. H. Matisse: «Notes d'un peintre», în *La Grande Revue*, Paris, 1908. Conform și J. Charpier și P. Seghers: *L'art de la peinture*, Seghers, Paris, 1957, pp. 584—585.

8. *Ibidem*.

să aducă senzațiile pe pînză cu maximum de explozivitate, de brutalitate.

«Știința ucide pictura», susținea Vlaminck [9]. Și cîțiva ani mai tîrziu mărturisea: «Pasiunea mea îmi permitea orice îndrăzneală, orice necuviință împotriva convențiilor meseriei de pictor. Voiam să provoc o revoluție în moravuri, în viața de toate zilele, să arăt natura în libertate, s-o eliberez de vechile teorii și de clasicism. Nu aveam altă țintă decît să descopăr, cu ajutorul unor noi mijloace, legăturile adînci care mă legau de vechiul pămînt. Eram un barbar gingaș și plin de violență. Traduceam din instinct, fără metodă, un adevăr nu artistic, ci omenesc».

Acest mod de a concepe pictura al lui Vlaminck era strîns legat de modul său de a concepe viața și raporturile sociale. Ca mulți alți artiști ai epocii, Vlaminck era un anarhist, nu numai un anarhist sentimental, ci și în convingerile sale politice. Colabora încă în 1898 la revista *Anarchie;* mai tîrziu colaboră la *Le Libertaire.* Autorii săi preferați erau Zola, Nietzsche și Stirner, din care citise *Unicul și proprietatea lui,* fiind de acord, mai ales cu o definiție din această carte: «Arta este individualistă». Așa cum observă pe bună dreptate Francis Jourdain, [10] anarhia nu era o doctrină, ci o atitudine a spiritului, foarte neprecisă. Inconsistența tezelor anarhiste permitea personajelor celor mai diferite să se proclame discipoli ai anarhiei. Din această pricină mulți poeți, artiști și literați s-au declarat anarhiști sau cel puțin au arătat în acel timp, între sfîrșitul și începutul secolului, o simpatie deschisă pentru anarhism. Era, desigur, pe de o parte și o atitudine la modă, dar pe de alta nu se poate nega că viața intelectuală a epocii nu ar fi fost în mod serios pătrunsă de ideea anarhistă. Și asta, în multe părți ale Europei. În Franța, cea care a propagat cultul anarhiei în mediul intelectualilor a fost mai cu seamă revista lui Vielé-Griffin, *Entretiens politiques et littéraires,* revistă a simboliștilor.

În acest climat trăiește, deci, Vlaminck. «A fi pictor — scrie el — nu este o profesiune, așa cum nu e o profesiune să fii anarhist, îndrăgostit, alergător, visător, sau boxer. E un caz natural.» Libertatea fără frîne a inspirației este, astfel, singura lege căreia înțelege el să i se supună. Tocmai din această cauză nu vrea să devină cubist. «Uniforma cubistă — îi spunea el lui Fels — e prea militaristă pentru mine. Cazarma mă face neurastenic, iar disciplina cubistă îmi amintește prea tare de cuvintele tatălui meu: Regimentul, asta da, îți va face bine, îți va da caracter!» [11]

Ambiția lui Vlaminck era nici mai mult nici mai puțin decît să fie «Un geniu de periferie», «un pictor popular». Sanguin, impulsiv, rebel, sălbatica lui bucurie inițială se transformă în scurt timp într-o viziune întunecoasă, într-un fel de fatalism închis. Din individualist deveni tot mai mult mizantrop. Paleta lui părăsi destul de repede culorile fovilor pentru a deveni mai apăsător, mai întunecat. În tablourile lui începură să apară primele uragane, norii plumburii brăzdați de luminozități sulfurice, orizonturile negre, arborii scheletici reverberați de fiori luminoși. Și iată că în peisaj, apar cocioabe mizerabile, sate cufundate într-o zăpadă murdară de cărbune și, în fundal, îndepărtate coșuri de fabrică, în timp ce, pe drumurile noroiase umblă un miner, un țăran... Pesimismul rebel devine monoton, apăsător, disperat: prin unele aspecte, aceste pînze amintesc periferiile lui Sironi, adică ale unui artist căruia Vlaminck, prin caracterul contradicțiilor sale, îi poate fi întrucîtva alăturat și ca om. Fiu al unui tată flamand, pare că pictura sa reia culorile Nordului, mohorîtele culori ale lui Van Gogh din prima epocă [12].

Talentul instinctiv, anarhic, popular al lui Vlaminck l-a făcut pe Pierre Mac Orlan să spună că el «este pictorul-delegat al proletarilor». Definiția s-ar putea, în acest caz, aplica, și poate cu mai multă dreptate, lui Rouault din perioada de început. Dar este evident că o asemenea definiție rămîne foarte aproximativă. Mai exact este în amîndouă cazurile să punem accentul pe caracterul de protest ce se face simțit în opera lor. Din acest punct de vedere

9. Citatul acesta și celelalte care urmează sînt luate din volumul autobiografic al lui V l a m i n c k: *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie,* Flammarion, Paris, 1929.

10. F. J o u r d a i n: *Sans remords ni rancune,* Corrêa, Paris, 1953, p. 12. Dar toate capitolele de la începutul acestei cărți de amintiri evocă cu ascuțime mediul parizian din acest punct de vedere.

11. Citat de P. C o u r t h i o n: *Art indépendant,* Albin Michel, Paris, 1958, p. 63.

12. Nu ne-am propus să examinăm aici întreaga activitate a lui Vlaminck și nici complicatele împrejurări ale vieții lui. Vom spune doar că nietzscheanismul care era în el îl duse la consecințe extreme, unde ingenuitatea, ciuda, ranchiuna, disprețul față de ceilalți își dădeau mîna pentru a-l împinge la luări de poziție, la gînduri și gesturi penibile, reprobabile. Așa se întîmplă în timpul ocupației germane în Franța, în 1941, cînd acceptă să conducă o delegație de artiști din care făceau parte și Derain, Friesz, Segonzac, Despiau, în Germania; și tot așa în 1943, cînd scrise un adevărat pamflet în care îi țintea pe cei mai buni artiști francezi. Motivul gesturilor sale stă chiar în gîndirea lui de origină nietzscheană. Să citim de pildă acest pasaj din cartea lui *Désobéir* (1936): «Să nu ne supunem progresului, civilizației. Să nu ne supunem modei, snobismului, teoriilor aleatorii, care se bat cap în cap, irațională. Să nu ne supunem mașinii. Să nu ne supunem idiotiei. Să luăm în piept drumul străbătut de mulțime, de masă. Să evităm falsa mistică modernă. Să respingem idealul fiicei portăresei, al fiului de bancher, al pensionarului de la asigurările sociale». Deci, încă, un *suflet frumos!* Din partea unei pasiuni romantice al unui prezumțios și exagerat individualism, ca acesta în care Vlaminck a sfîrșit prin a se prăbuși, te poți aștepta la orice gest, chiar și la acela din 1941.

și pentru intensa emotivitate psihologică a picturilor lor, se poate vorbi, atît la Vlaminck cît și la Rouault, de expresionism.

Născut la Paris într-o pivniță, pe vremea masacrelor « săptămînii de sînge » a Comunei din Paris, Rouault pare a-și pune opera, în primii ani ai activității sale, din 1902 în 1914, sub semnul acuzării, al mîniei, al milei pentru cei săraci. Rouault poate fi definit fără ezitare în această perioadă drept *pictor social.*

Problemele specifice ale fovilor nu-l interesează decît în mică măsură. Culoarea țipătoare, exaltarea roșului, galbenului, albastrului, fondul cromatic larg și pur, tușa largă, gîlgîind de lumină, aparțin unei căutări figurative de care el nu se preocupă. « Am fost la școala lui Daumier, încă înainte de a-l cunoaște pe Rafael »[13], a declarat el. Alături de Daumier putem să-i așezăm pe Rembrandt și Goya. Rouault acordă importanță înainte de toate desenului, un desen plastic, o linie care se încolăcește, care se întoarce de unde a plecat, deformează și adună imaginea într-un nod de mînie și durere. Paleta strălucitoare a fovilor îți abate atenția de la centrul imaginii: astfel pare că gîndește în această epocă Rouault. În acest sens, pînzele, guașele și acuarelele lui tind de preferință spre o tonalitate unică, « un albastru de metilen », care acum se limpezește, acum se îngroașă, devine închis, profund. Printre semnele complicate capătă relief și se înalță în mod dramatic nucleul figurativ, apar paiațele, prostituatele, burghezii, proletarii.

E o componentă a expresionismului lui Rouault care nu poate fi uitată: e o componentă care pleacă de la decadentismul catolic francez, o mișcare contradictorie, dar bogată în puternice sugestii și nu puține elemente ce s-au dovedit ulterior pozitive istoric. Nu vorbim de linia catolică Huysmans-Claudel, ci de linia Bloy-Bernanos-Mauriac.

Rouault îl cunoaște pe Huysmans în 1901, frecventînd Abația din Ligugé. Huysmans se convertise. Barbey d'Aurévilly, după lectura cărții *À rebours,* scrisese într-un articol publicat în ziarul *Le Constitutionnel* din 28 iulie 1884: « După o asemenea carte, autorului nu-i rămîne decît să aleagă între gura unui pistol și picioarele Crucii ». Huysmans alesese Crucea, dar prin asta caracterul decadentismului său nu se schimbase cu mult. Léon Bloy, în schimb, era diferit, și el va fi acela care va exercita o puternică influență asupra lui Rouault.

13. G. Rouault: *Souvenirs intimes,* E. Frapier, Paris, 1927, p. 81.

Bloy este un catolic care se tîrăște în păcat, trăiește cu prostituatele, cu mizerabilii, devorat de o ardoare mistică greu de satisfăcut. Viziunea lui asupra lumii e dominată de concepția augustiniană, reluată de jansenism, de umanitatea *massa damnationis.* Deși catolic, poate fi și el inclus în definiția verlainiană a celor *maudits.* Dar pesimismul lui de creștin convertit, scrijelat de anateme și fiu al crizei intelectualilor după Comuna din Paris, nu a uitat babeufismul tinereții. El a rămas alături de cei săraci împotriva bogaților. Pentru el « dinamitarzii germani ori ruși nu sînt decît precursorii » judecății finale a lui Hristos, și e perfect justificată revolta dezmoșteniților împotriva celor puternici. Cu totul diferită este, deci, poziția lui Léon Bloy de ceea ce va fi apoi în Italia conformismul catolicilor-fiare florentini, așa numiții « salvatici », Papini și Giuliotti.

Este, de aceea, serios fondată observația lui Dorival,[14] care vede în unele din cărțile lui Bloy un « comentariu » de neînlocuit pentru multe din operele lui Rouault anterioare războiului din 1914, chiar dacă mai tîrziu Bloy, privind operele lui Rouault inspirate de paginile sale, nu voia să le recunoască drept aderente la spiritul scrisului său. Le vedea adică, încă mai crude, mai disperate. Cînd, de exemplu, Rouault expuse la Salonul de Toamnă din 1905, chiar Salonul care-i consacra în mod oficial pe fovi, tabloul *Perechea Poulot,* cuplul mic burghez descris în cea de a doua parte a cărții *Femme pauvre,* Léon Bloy scrise: « Acest artist pare a nu ști să conceapă decît caricaturi atroce și vindicative. Infamia burgheză operează în el o atît de violentă repercusiune de oroare, încît arta lui este rănită de moarte. Era vorba de a face ceea ce e mai tragic, doi burghezi, bărbat și femeie... El a făcut doi asasini de periferie »[15]. Cu toate astea e greu de închipuit o imagine mai fidelă la textul lui Bloy: e în ea același gust al tonului sumbru și aceeași manieră de a brusca figura îngroșîndu-i unele elemente esențiale, pînă cînd acestea devin preponderente.

Despre « tipul burghez » Rouault spunea: « Nu-i reproșez nici cruzimea, nici egoismul, inconștiente uneori sub o falsă bunătate, ci mai curînd grija pedantă pe care o cheltuie pentru a ne convinge că el este cel care face să se învîrtească pămîntul și să ne asigure fericirea cîtă vreme el se gîndește doar la a lui. Ar fi comic și grotesc dacă n-ar pretinde pe deasupra să devină, sub masca unei bonomii aproape sacerdotale, călău justițiar ! »[16].

14. B. Dorival: *Rouault,* Édit. universitaires, Paris, 1956, p.56.
15. *Ibidem,* p. 57.
16. G. Rouault: op. cit., p. 82.

Înțelegerea, dragostea, recunoștința lui Rouault merg în direcția opusă, merg spre fiii suferinței, spre victimele nedreptății. El desenează și pictează imaginile mizeriei, fără nici o intenție apologetică. Cu toate astea în imaginile lui e o forță de avertisment, o milă sfîșietoare care le ridică la înălțimea unor figuri emblematice, de dureroase simboluri ale umanității. Țăranii săi, muncitorii, grupurile materne proletare, familiile sărmanilor din suburbiile Parisului sînt în acei ani temele lui preferate. E o realitate pe care el o simte comună soartei lui de om și artist.

În această perioadă existau la Paris destui artiști care pictau și desenau subiecte de acest gen. Ideile socialiste se propagaseră, mișcarea muncitorească își dezvolta organizațiile. Dar marea tradiție realistă a artei era încheiată, se fărîmițase, descompusă în genuri minore, unde trăia acum la nivelul vignetelor. Anecdotismul diferiților Denis Valverane, Jules Adler, Alfred Roll ori Jean François Raffaelli era foarte departe de spărgătorii de piatră ai lui Courbet, de țăranii lui Millet, de oamenii din popor ai lui Daumier. Doar în desenele și în litografiile unui Ibels și ale unui Steinlen aceste subiecte căpătau un caracter, o acuitate nervoasă, o autentică energie grafică și poetică. Dar încă nu se ieșea din mediul ilustrației. Aceste opere nu erau decît ecoul unei glorii trecute. La Rouault, în schimb, conținuturile realismului trăiau mai departe: trăiau într-o situație de criză, de neliniște, de pasiune mistică, dar trăiau și, în ceea ce privește forma, păstrau, în zgîlțîirea regulilor veacului trecut, o amploare, un ton înalt, o viziune neumilită de episodism. Și acesta e un fapt care va trebui constatat și la alți expresioniști de prim rang.

Lumea muncitoare și lumea celor săraci este deci o temă centrală a lui Rouault. Acestei lumi el i-a dedicat nu numai un mare număr de opere figurative, dar și o serie de poezii, simple, nude, elementare în structura lor ca și tablourile sale și, fără îndoială, valoroase prin faptul că ne ajută să-i înțelegem pictura; precum aceste versuri publicate în 1914:

Dormi, dragostea mea, spunea blînda mamă,
Și visează că primăvara voioasă
Urmează asprei ierni
Urîtă de oamenii săraci.

Visează că în mahalaua asta tristă
Totul e frumos, totul luminos
De la un capăt la altul al anului

Și că șobolanii, șoarecii, guzganii
Sînt doar niște zîne de demult
Care mîine își vor pune iar
Veșmintele scînteietoare.

Dormi, dragostea mea.
În curînd mizeria îți va ține loc
De tată și de mamă,
Dar tu visează, oricum, că mizeria nu există.

Dormi, dragostea mea.
Tu nu vei avea pe pămînt
Decît bietele mele mîini să te sprijine,
Dar nu te teme de soarta cea rea,
Sînt eu aici de veghe
De seara pînă dimineața.

Dormi dragostea mea. [17]

Și scurta poezie care urmează, intitulată *Hiver* recompune clima și peisajul unora din pînzele sale dezolante:

Strada suie spre zare
Străjuită de arbori osteniți.

Omul singuratic
Intră iar în bîrlogul lui
Umed și mizerabil
Și adoarme somn apăsător
Fără dragoste și fără vise
Iar mîine va face
Ce-a făcut cu o zi înainte.

Strada urcă în zare
Flancată de arbori osteniți. [18]

Aceste teme, alături de cele ale judecătorilor și clovnilor, vor reveni în seria de litografii *Guerre* și *Miserere*, executate între 1914 și 1927. În aceste planșe, viziunea pe care Rouault o are asupra vieții se dezvăluie cu evidență. Privindu-le una după alta, nu-ți

17. În *Soirée de Paris*, Paris, iulie 1914.
18. G. Rouault: *Soliloques*, Aux Ides et Calendes, Neuchâtel, 1944, p. 193.

poți alunga din memorie ecourile unora din paginile prietenului și maestrului său Léon Bloy: « În oribila translație de la uter spre mormînt, pe care s-a convenit s-o numim viață, plină de mizerii, dolii, minciuni, dezamăgiri, trădări, putreziciuni... »[19] Rouault tinde a considera această declarată condiție umană ca o consecință a păcatului, ca un rezultat al absenței lui Dumnezeu din lume. Cu toate astea, o atare concepție nu face ca imaginile să fie mai puțin violente iar protestul ce se ridică din ele să fie mai puțin puternic. În pofida transpunerii mistice prezente în aceste imagini, ele nu-și ascund de loc « nașterea » lor « istorică ». Tocmai acest lucru le dă forță. Nu astfel vor fi operele pe care, după o siglă fixă, le va executa mai cu seamă după 1930. În formula unui medievalism decorativ forța lui de expresie de altădată se va stinge, pas cu pas, în dense paste cromatice de o metodică repetiție. Dar nu despre acest Rouault e necesar să vorbim. În discuția asupra expresionismului este de o vie importanță indicativă luarea în considerație doar a primei perioade din creația lui Rouault. El ne dă într-adevăr măsura atît de cuprinzătoarei și profundei polemici antipozitiviste de la începutul secolului, care nu a lăsat în afara impulsului ei nici măcar unele grupuri de intelectuali și artiști catolici.

În Germania

Fenomenul expresionismului s-a manifestat mai cu seamă în Germania[20]. Aici regimul imperial, feudal și militarist, al lui Wilhelm al II-lea accentua toate contradicțiile moderne sociale și politice. Ideologia pangermanistă, insuflată de mii de învățători și profesori, învenina spiritele în rîndurile tineretului. De-a lungul cîtorva decenii, fusese coruptă moral și politic nu numai burghezia germană, dar chiar și unele straturi populare suferiseră influența malefică a idealurilor wilhelmiene de supremație și forță. Filistinul îmbrăca uniforme eroice, micul burghez adora casta militaristă a Junkerilor. Germania, orbită de un vis de glorie și dominație, mărșăluia astfel cu pași mari spre război.

19. L. Bloy: *La fede impaziente*, Bompiani, Milano, 1946, p. 125.

20. Termenul *expresionism*, după părerea lui Julius Elias, a fost folosit pentru prima oară în 1901 de pictorul Julien-Auguste Hervé pentru a defini un grup de tablouri proprii. Cu mai mare pertinență termenul, se pare, a fost uzitat de Pechstein în timpul unei ședințe a juriului de la « Secesiunea » din Berlin: în fața unui tablou al său cineva întrebă: « Ăsta-i tot *impresionism?* » Iar Pechstein răspunse: « Nu, este *expresionism* ».

Într-o atare situație, mesianismul socialist ori socializant ale unei bune părți din cultura germană înflorite în jurul lui 1880, care prevedea o palingeneză a lumii nu mai tîrziu de sfîrșitul secolului, se dovedea acum decăzut. Realitatea era cu totul alta și nu opoziția social-democrată din zi în zi mai nesigură ar fi fost forța capabilă s-o modifice. În acest fel, în artă și în literatură, de la naturalismul care dăduse totuși opere ca *Țesătorii* lui Hauptmann și gravurile și litografiile din prima epocă a Käthei Kollwitz,[21] se trecea și în multe privințe, prin exasperarea naturalismului însuși, la expresionism.

Această trecere are loc în mod complex, confuz chiar. Totuși chiar de la început e posibil să se individualizeze, după părerea noastră, unele elemente caracteristice ale expresionismului, ținînd însă seama de faptul că, pentru această epocă, ne referim tot timpul la un grup restrîns de scriitori și artiști, cei mai conștienți și mai sensibili, care, deși în mod diferit, luau atitudine față de falsa splendoare a imperiului wilhelmian, de legile lui, de moravurile și instituțiile lui.

Primul element este desigur acela care constă în dezlănțuirea împotriva platei vulgarități a filistinismului burghez-wilhelmian a puterilor eliberatoare ale naturii, a libertății instinctului nemulțumit de inhibițiile unei false morale. Este ceea ce a făcut în teatru un scriitor ca Frank Wedekind, opunînd convențiilor, normelor, respectabilității și minciunii proprii vieții burgheze, sinceritatea pasiunilor, violența impulsurilor primitive[22].

Un al doilea element e, în schimb, cel care subliniază necesitatea de a te sustrage vulgarității, durității societății civilizate, refugiindu-te în « regatul inalienabil al spiritului », unde nici o forță dinafară nu poate pătrunde și provoca dezordine. În litera-

21. Naturalismul de tendință socialistă era în acei ani în Germania un curent foarte larg și puternic. Gerhart Hauptmann era exponentul lui literar cel mai viu. În lucrarea sa: *Der Narr in Christo Emanuel Quint*, el descrie astfel mesianismul social din acea perioadă: « Se conta în mod absolut serios pe o grandioasă catastrofă universală care ar fi trebuit să aibă loc cel mai tîrziu spre 1900 și care urma să regenereze lumea!... Cercurile socialiste și tinerii intelectuali apropiați de ideile acestea sperau în realizarea viitorului stat socialist, stat social și deci ideal ». Cfr. G. Lukács: *Breve storia della letteratura tedesca, Einaudi*, Torino, 1956. Käthe Kollwitz încă în 1943, într-o pagină din *Jurnalul* său, amintindu-și de aceeași perioadă, nota: « Artistul e un fiu al epocii sale mai ales dacă perioada dezvoltării sale coincide cu epoca socialismului primitiv. Dezvoltarea mea a avut loc tocmai în această perioadă. Am fost în întregime prinsă de ea ». Printre primele lucrări importante ale lui Käthe Kollwitz sînt între altele și cele șase litografii și ilustrații în acvaforte dedicate dramei lui Hauptmann *Țesătorii*, Cfr. M. De Micheli: *Käthe Kollwitz*, Hoepli, Milano, 1954.

22. Frank Wedekind și-a scris toate operele teatrale mai importante între 1890 și 1917. *Duhul pămîntului*, al cărui protagonist este faimosul personaj Lulú, datează din 1893; *Cutia Pandorei*, în care Lulú apare încă, e din 1904.

tură Georg Trakl poate fi considerat exponentul cel mai înalt al acestei tendințe.

Un al treilea element este, dimpotrivă, opoziția activă în sens critic, polemic, cu obiective specifice și de-a dreptul politice. Ca să dăm din nou un exemplu din literatură, vom cita numele lui Heinrich Mann. În romanul *Supusul* el a compus cea mai amară și mai caustică satiră a epocii lui Wilhelm al II-lea, un rechizitoriu fără jumătăți de măsură, în care sînt luate drept țintă armata, asociațiile politice, organizațiile economice, birocrația, biserica, corporațiile studențești, în sfîrșit, întreaga viață a timpului său; și toate astea într-un stil tăios, capabil de a se servi de grotesc și de caricatural în scopul unei mai mari evidențe acuzatoare.

Aceste indicații literare asupra celor trei elemente fundamentale ale tendinței expresioniste se referă la anii ce preced primul război mondial: sînt deci indicații ale unei stări de lucruri la începuturile ei, destinată însă a se extinde și a pune în maxim relief aceste elemente. Dar chiar de pe acum putem alătura fiecăruia dintre aceste aspecte, pentru a nu ne limita la exemple literare, și numele a trei artiști: Nolde, Klee, Grosz. Sînt numele a trei pictori expresioniști germani printre cei mai semnificativi, care rezumă sensul global al acestei tendințe. Totuși aceste indicații nu pot oferi, nici chiar în această formă, decît o schiță orientativă.

Adevărul e că problema e mai complicată. Cele trei elemente pe care le-am enunțat, secționîndu-le în mod schematic, nu sînt originale și nici nu pot fi găsite în stare pură la acești artiști. În aceste elemente putem recunoaște caracterele particulare pe care le-am întîlnit deja descriind simptomele generale ale crizei unității secolului 19 și miturile evadării ce au derivat din ele: în expresionismul german însă totul este împins la ultimele consecințe. În plus trebuie adăugat că, mai întotdeauna, cu o mai mare sau mai mică intervenție a unuia sau a altuia, aceleași elemente se găsesc amestecate în sînul aceluiași grup sau chiar la un singur artist.

Am amintit deja un text fundamental al lui Hermann Bahr, nu e fără folos să amintim și o scriere, mult mai puțin cunoscută, a lui Kasimir Edschmid, pe care autorul l-a citit ca o conferință în decembrie 1917 [23]. Este vorba de o scriere dedicată expresionismului în poezie, dar legătura lui cu problemele plasticii este atît de strînsă încît, și în această direcție, este de o orientare sigură. Mai ales această scriere, elaborată în plin război, ilustrează cum nu se putea

23. Cfr. K. Edschmid: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Erich Reiss, Berlin, 1924.

mai bine, dinăuntrul experienței expresioniste, caracterele și elementele pe care le-am luat în considerație. Mai mult încă, rațiunile polemicii antinaturaliste și antiimpresioniste, deja declarate de Bahr, sînt prezentate de Edschmid cu o mai mare claritate și cu implicită recunoaștere a importanței pe care naturalismul anilor '80 a avut-o la începutul expresionismului. « După romantism — scrie Edschmid — urmă o stagnare, spiritul burghez își începu parabola descendentă. Valul naturalismului, năpustindu-se asupra reluărilor de teme literare și artistice, acum fără conținut, dezgoli realitatea arătînd-o fără suliman, nici măști, nici frunze de smochin: totuși, nu ajunse să-i cuprindă esența, nu înțelese mesajul ascuns în obiectele sensibile; lucră pe date externe, în sfîrșit, pe aparențe, dar cu cîtă forță ! Fu o luptă, fu un efort autentic, deși toți se adresau obiectului, nerelevant scopurilor unei adevărate opere de artă. Acțiunea naturalismului nu are valoare judecată în sine, ci prin deșteptarea pe care a provocat-o restituindu-le lucrurilor viața; localități, boli, oameni, mizerie, fabrici; fără să le unească cu eternul, fără să le impregneze de idealitate, le menționă totuși și le zugrăvi. Epoca își căsca fălcile în semn că-i era foame. Punînd în lumină anumite exigențe proprii omului, naturalismul făcu un pas spre esențial. El se îmbibă profund de social: țipă: foame, prostituate, epidemii, muncitori. Din păcate nu-i ajunse să polemizeze cu formele tranzitorii: inconștient de limitele sale, urmări ambiții de creator. Credea că se poate lipsi de spirit, și porni o flecăreală împotriva lui Dumnezeu. Și aceasta îl pierdu... Impresionismul ce i-a urmat aspiră spre sinteză și cu anumite limite, o realizează: dar, unindu-se, conductorii curentului timpului nu scăpărară decît scîntei instantanee. Este ceea ce se numește arta *à coup d'oeil*. Nu lipsiră subiectele și nu lipsi nici abilitatea. Cu ușor neastîmpăr obiectele fură luate și descompuse, printr-o tehnică progresistă, se făcu contactul cu lucrurile; totuși nu se urmăreau, adeseori, decît efecte descriptive; natura obiectelor, semnificația lor ultimă nu erau atinse pentru că raza creației le luminase doar pentru o clipă. În străluciri ce țîșneau fulgurante, nemuritorul fulgera și pierea; era ca și cum ai auzi invocarea unui suflet unduind prin aer și sortit să nu se încarneze niciodată. Din aceasta se născură labile viziuni de frumusețe, aluzii de profunzime: există probabil o ieșire în ceva, un rezultat în frumusețea revelată pentru o clipă, cu toate astea întreaga epocă rămase cuprinsă în arcul particularismului, străbătut de concepții burgheze și supus raporturilor capitaliste...Senzația elementară și faptul nud sînt în declin ca subiecte o dată cu afirmarea artiștilor din noul curent, pentru care minutul, clipa în care se rotunjește

creația impresionistă, este doar un bob fără greutate în moara timpului. Ei nu mai erau atașați concepțiilor și exigențelor, dramelor personale ale psihicului burghez și capitalist. Înzestrați cu o sensibilitate extrem de vastă, ei nu mai vedeau pur și simplu, ci contemplau; nu fotografiau: aveau revelații. Epoca focurilor de artificii trecuse. În locul lor se ridică o flacără durabilă, acțiunea timpului luă locul instantaneității și renunțîndu-se la splendide parade de circ, se năzui spre înfrîngerea efemerului. Se ajunse, mai cu seamă, împotriva fărîmițării atomistice a impresioniștilor, la un sentiment al lumii de mare deschidere, care așeza într-o amplă viziune terestrul, nemijlocitul, și îmbrățișa oameni și sentimente cărora li se capta esența originară!... Era nevoie, pentru a ajunge la asta, de o configurație realmente nouă a lumii artei; trebuia construită o nouă imagine a lumii, care să nu mai fie doar un cîmp de experiențe ca la naturaliști, nici să nu aducă cu lumea fărîmițată în manieră impresionistă: era necesar, în schimb, ca această lume să aibă o coeziune intimă, și prin asta să fie frumoasă.

« Dumnezeu ne-a dat pămîntul: un peisaj gigantic. Trebuie să știm să-l percepem așa fel încît el să ne ajungă intact și ne dăm seama că nu-i surprindem adevărul întrucît ne apare ca o realitate externă. Sîntem nevoiți să construim realitatea în noi, să găsim sensul obiectului, să nu fim satisfăcuți de faptul considerat, imaginat sau dedus; e necesar ca imaginea lumii să fie reflectată întreagă și netă, și asta se poate verifica numai prin noi.

« Artistul expresionist își transfigurează mediul. El nu vede: privește; nu povestește: trăiește; nu reproduce: creează din nou; nu găsește: caută. Înlănțuirii de fapte — fabrici, case, boli, prostituate, strigăte și foame — îi ia locul transfigurarea acestor fapte. Faptele dobîndesc importanța doar în momentul în care mîna artistului întinsă spre ele apucă, închizîndu-se, acel ceva ce stă în spatele lor: artistul vede omenescul în prostituată și divinul în fabrici, și readuce fenomenele separate în complexul lumii. El ne dă ultima imagine a obiectului, mediul în care își spațiază arta este același mare Paradis pe care Dumnezeu l-a creat la începuturile lumii și care e mai bogat, mai variat și infinit pe lîngă celălalt mediu pe care privirea noastră, în orbul ei empirism, îl consideră real, mediul pentru care n-ar exista interes a-l descrie, dar care în mod mijlocit, se îmbogățește, dacă i se cercetează adîncimea, caracteristica, ceea ce este demn de admirație, cu noi descoperiri și interese.

« Totul se raportează la etern. Bolnavul nu mai este doar individul care suferă, ci se transformă în boala însăși, în corpul lui transpare durerea a tot ce este creat și coboară mila creatorului.

Un lucru nu mai este doar materie, piatră, panoramă, doar un patrulater cu atributele urîțeniei sau ale frumuseții. El se eliberează de toate astea; el este cercetat în esența lui caracteristică pînă la epuizarea celui mai intim aspect: pînă ce casa se deschide și se eliberează de construcția obtuză a unui adevăr greșit; pînă cînd acest lucru este scotocit în întregime și cernut prin acea expresie care-i va releva semnificația fundamentală, chiar pe seama verosimilității; pînă ce se înalță ori cade, se întinde sau se ghemuiește; pînă cînd, în fine, este realizat acel ceva care aștepta în ea, în stare de posibilitate.

« O prostituată nu mai e portretizată pieptănată și vopsită după cum o cere meseria ei: ea va apare fără parfumuri, dresuri, fără gentuță, fără legănări de picioare, dar natura caracterului ei va trebui să se evidențieze atît de vie în linearitatea formei încît să reiasă saturată de toate viciile, pasiunile, josniciile și tragediile din care se alcătuiesc inima și meseria ei; nu e important să fie cunoscută în existența ei de fiecare zi: pălăria, mersul, buzele sînt la ea diversiuni de care esența caracterului nu este epuizată.

« Lumea există deja, nu ar avea rost să i se facă o replică: datoria principală a artistului constă în a-i cerceta mișcările cele mai profunde și semnificația fundamentală, și în a o recrea. Orice om încetează a mai fi legat de datorie, morală, societate, familie: în această artă el devine doar un lucru, cel mai mare ori cel mai sărman, devine om. Nu mai există cătușe care să țină tăinuită fața omului, nu mai există episoade conjugale, tragedii bazate pe contrastul între convenții și nevoia de libertate, medii restrînse, generali rigizi, ofițeri oameni de viață: marionete care, suspendate de firele unei viziuni psihologice a lumii, recită, rîd, suferă conform regulilor, punctele de vedere, erorile, viciile acestei societăți moderne, fondată și construită de oameni.

« În închiderea ei inexorabilă, mîna artistului traversează toate aceste diversiuni și le descoperă ceea ce sînt, niște fațade: în afara culiselor, eliberat de jugul unui sentiment falsificat de tradiție, iese omul pur și simplu, nu bestia blondă, sălbaticul primitiv, ci chiar omul curat și lipsit de complicații. Inima lui se lărgește, plămînii i se deschid, el se abandonează firii create în care nu este doar o parte ci ea este aceea care se mișcă în el după cum o oglindește el; viața lui se aranjează fără ajutorul logicii, al raționamentului fără obstacolele moralei, nici ale cauzalității, ci numai și numai după măsura amplă a sentimentului său. Prin această extroversiune a interiorului său se leagă de toate: închide în el lumea, are în el pămîntul, picioarele lui prind rădăcini în solul pe care-l domină, patima lui îmbrățișează vizibilul și ceea ce a fost deja văzut. Omul e

din nou puternic de un sentiment vast și nemijlocit. Iată-l, e atît de ușor să pui stăpînire pe inima lui, îl inundă valurile unui sînge atît de naiv încît pare a avea inima desenată pe piept. Nu rămîne un personaj, ci e om de-a binelea: situat în cosmos, dar cu o sensibilitate cosmică; nu se dezvăluie de-a lungul vieții: o străbate; nu face reflecții despre sine, ci se trăiește pe sine însuși; nu ocolește la marginea lucrurilor, le vizează în centru. Nu este inuman nici suprauman, e doar om, laș și puternic, valid, ticălos, prețios, așa cum l-a lăsat Dumnezeu în clipa creației. Lucrurile îi sînt toate apropiate, obișnuit cum este să le scruteze înțelesul și esența autentică. Nu are inhibiții, iubește și luptă în mod direct, numai forța sentimentului său îl îndreaptă și conduce, nu un gînd contaminat: de aceea poate ajunge la exaltare, să nască în spiritul său mari viziuni; privește spre Dumnezeu ca spre piscul sentimentului, care poate fi atins doar prin extaze spirituale nemaiîncercate vreodată: totuși, acești oameni nu sînt niște smintiți: e doar dovada că procesul gîndirii lor se petrece într-o natură specială; sînt nemolipsiți; nu reflectă. Nu trăiesc prin scheme și ecouri întoarse, trăiesc, în mod direct. » [24]

În acest pasaj cîteva din caracterele dominante ale tendinței expresioniste sînt ulterior clarificate. Între altele, din afirmațiile lui Edschmid rezultă cu evidență o energică aplecare spre « dezistorizarea » sentimentului: este calea spre o concepție existențială a artei: să culegi din realitate, de sub învelișul vremelnicului, nucleul etern, imutabil, din ea. Pe acest drum, tot eliminînd determinările istorice ale existenței, se va ajunge la identificarea eternului cu un simplu dat fiziologic nediferențiat, cu un vag psihologism, cu un pur *a te simți trăind*, în adîncul căruia se află doar cheagurile palpitînde ale instinctului. Asistăm deci, în ultimă analiză, la un proces de misticizare a naturalismului. Punctul extrem la care se poate ajunge într-un asemenea proces poate fi indicat în actualul informalism. Din acest punct de vedere, se revine, deci, la o poziție de decadentism neoromantic. Nu fără motiv unul dintre autorii cei mai dragi ai lui Edschmid este Novalis, pe care Heine îl definea « un înfricoșător strigăt de neliniște în douăzeci de volume ».

Dar ca și la Novalis, Edschmid are în vedere și o soluție spiritualistă, de extaz interior, de viziune purificată de accidentele stricătoare ale experienței. În paginile sale aceste două aspecte se confundă. Nici unul nici celălalt nu exclud, totuși, prezența unui

24. *Ibidem*, pp. 5–11.

adevăr istoric, chiar dacă în el există înclinarea puternică de a trece peste acest adevăr istoric în favoarea posesiunii metafizice a unei esențe absolute. Hotărîrea urgentă de a lovi în centrul realității, de a nu rămîne la periferiea acesteia, venea dintr-o justă reacție față de arta oficială, epidermică prin firea lucrurilor; se îndrepta prin contrast spre un impresionism din ce în ce mai exterior. Era vorba de a insista asupra realității pentru a face să țîșnească din ea secretul latent. În această insistență se află originea tipică a deformării expresioniste, care pleacă mai ales de la Van Gogh și Munch. Dacă însă realitatea înfruntată era una neimaginară, ci istorică, nucleul care țîșnea nu putea să nu-i fie fiu, oricît ar fi fost de pătrunsă de sugestii mistice și existențiale operația creatoare. Și aceasta este fără îndoială latura cea mai bogată, mai valabilă, mai densă în posibilități de dezvoltare a expresionismului, și nu numai a expresionismului german. Se înțelege de la sine că el este mai mult sau mai puțin expresiv în măsura în care este intim legat de o mai mare forță veridică nemistificată pe care artistul a știut s-o facă să iasă *ex natura rerum* (din natura lucrurilor). Desigur artistul expresionist se simte în acest act creator, cuprins în lucrul însuși, parte a obiectului. Ca atare elementul subiectivist este accentuat dar în același timp, în multe cazuri, un astfel de subiectivism este pus și în serviciul accentuării adevărului conținut în situația realului.

Multe sînt influențele care acționează asupra artiștilor expresioniști. Nietzsche în primul rînd: strălucitorul dar confuzul lui nihilism neoromantic, în care se disting și aprige atacuri împotriva « valorilor » societății burgheze, îi sugestionează pe cei mai buni scriitori, poeți, artiști ai epocii, de la Thomas Mann la Grosz. Chiar și Strindberg și Munch au suferit fascinația lui: Strindberg a purtat corespondență cu Nietzsche între anii 1888 și 1889, Munch îi face un portret după fotografie în 1906: și îi amintim aici pe Strindberg și pe Munch pentru că au avut și ei o puternică influență asupra expresionismului german. Pe atunci era foarte greu să izolezi în mod critic acel centru reacționar al filozofiei nietzscheene care va servi mai tîrziu hitlerismului. Nietzsche era văzut în vremea aceea mai mult ca dușmanul istoricilor prusaco-germani, gînditorul care-l batjocorise pe Bismarck și-i apărase pe evrei de antisemitismul profesorului berlinez Eugen Dühring, el era scriitorul polemic împotriva stupidei prezumții a *parveniților* epocii wilhelmiene.[25] Paradoxurile lui

25. Cfr. A. Abusch: *Storia della Germania moderna*, Einaudi, Torino, 1951, pp. 230–235.

Zarathustra aveau forță de persuasiune mai cu seamă pentru violența cu care răsturnau concepțiile și locurile comune ale moralei curente. Asta nu înseamnă că în cultura germană a expresionismului nu au pătruns și ideile cele mai negative ale gîndirii nietzscheene. Nu trebuie uitat nici faptul că tocmai în anii aceia începură să apară și unele din operele cele mai importante ale lui Freud, ale cărui analize exercitară un neîndoielnic farmec asupra unei determinate ambianțe culturale și deci, în mod direct, ori indirect, asupra artiștilor.[26]

Dar influența cea mai de seamă asupra expresioniștilor germani a fost exercitată de artiștii francezi, de Van Gogh și de Munch. E de la sine înțeles însă că o atare influență nu ar fi putut fi atît de adîncă dacă n-ar fi întîlnit un teren gata pregătit, dispus și orientat în sens expresionist. Munch a fost probabil cel dintîi care a prezentat în Germania o imagine răscolitoare a picturii. Expoziția lui berlineză din 1892, unde expuse cincizeci și cinci de opere, îi impresionă profund pe mulți artiști. Atunci cînd fu cerută îndepărtarea picturilor sale, toți tinerii îi luară partea și astfel se ajunse la fundarea Secesiunii berlineze. Munch își află în Germania o a doua patrie. În 1905, la München, se tipări prima lui monografie. De altfel el vizitase și înainte Berlinul împreună cu Strindberg și în 1890 pictase acolo unul din cele mai halucinante tablouri ale sale: *Gelozie*.

Dar alături de expozițiile lui Munch trebuie să le amintim și pe cele ale lui Van Gogh, Gauguin și Cézanne, la München în 1904; cele ale lui Van Gogh la Dresda în 1905 și la Berlin în 1908; cele ale lui Matisse în 1907 și 1909 la Berlin și München, unde în același an mai fu organizată și una de Cézanne. La asta se adaugă frecventele contacte ale artiștilor germani cu Parisul; de exemplu Paula Modersohn locui în cîteva rînduri la Paris, între 1899 și 1906, unde avu revelația lui Gauguin; Nolde frecventă în 1899 Academia Julian din Paris, de unde apăruseră Vuillard și Bonnard.

Grupul «Die Brücke»

Primul grup de expresioniști germani organizat este cel care, în 1905, își luă numele *Die Brücke* (Podul). Gruparea este deci

26. Aici ne gîndim mai ales la operele: *Interpretarea visului* (1900), *Psihopatologia vieții cotidiene* (1904), *Trei contribuții la teoria sexuală* (1905) și *Totem și Tabu* (1912).

contemporană cu Salonul la care fovii au primit botezul criticii. Întîlnirea fondatorilor era mai veche cu cîțiva ani, din 1902, după Kirchner, care va scrie mai tîrziu o cronică schematică a acțiunilor grupului.[27] Constituirea asociației a avut loc la Dresda iar fondatorii, în afară de Kirchner, au fost Bleye, Heckel, Schmidt-Rottluff, cu care se unîră în 1906 Nolde și Pechstein și, în 1910, Otto Müller. Van Dongen, care expusese împreună cu Matisse, Vlaminck, Derain și ceilalți francezi la Salon d'Automne în 1905, deveni și el membru la *Die Brücke* în anul următor, și servi de intermediar între grupul « Podul » și fovi.

Ce semnificație fusese închisă în această simbolică denumire ne-o spune scrisoarea prin care grupul îl invita pe Emil Nolde să adere: « Unul din scopurile grupului *Die Brücke* este de a atrage la sine toate elementele revoluționare sau în ferment și acest lucru îl spune numele însuși: podul ». Acesta era deci sensul titlului, dar nu la fel de clare erau bazele ideologice care trebuiau să-i țină alături pe membrii grupului. Poate terenul comun de înțelegere era mai ales impulsul de a distruge vechile reguli și a realiza spontaneitatea inspirației, întocmai ca fovii, fiecare prin propriul său temperament. Kirchner care, în mod practic, a fost capul grupului, scria: « Pictura este arta care reprezintă pe un plan un fenomen sensibil... Pictorul transformă în operă de artă concepția experienței sale. Printr-un continuu exercițiu el învață să-și folosească mijloacele. Nu există reguli fixe pentru aceasta. Regulile pentru fiecare operă în parte se formează în timpul lucrului, prin personalitatea creatorului, maniera tehnicii sale și scopul pe care și-l propune... Sublimarea instinctivă a formei în evenimentul sensibil este tradusă pe plan din impuls ».[28] Iată deci: sfărîmarea oricărui canon care ar putea împiedica fluida manifestare a inspirației nemijlocite. Este unul din principiile poeticii expresionismului: refuzul unei legi, al unei discipline, și în schimb supunere la presiunile emotive ale propriei ființe.

În realitate însă această forță psihică și fiziologică a inspirației se va manifesta la artiștii din *Die Brücke* abia spre 1910 și nu la toți: la Kirchner, la Müller, la Nolde mai cu seamă, și, cu mult mai puțin la ceilalți. În primii ani tablourile lor sînt mai mult un fel de excitație, de agitație impresionistă. Și, cu

27. Cfr. Partea a treia — *Cronica Uniunii artistice „Die Brucke"*. Din această cronică ar rezulta că Nolde a făcut parte din grup din 1905, scrisoarea prin care era invitat să adere la asociație poartă însă data de 4 februarie 1906.

28. *Ibidem*.

toate astea, e ceva la acești artiști care le dă o fizionomie particulară. Pictura lor nu este aproape niciodată plăcută, hedonistă, strălucitoare; în ea există, dimpotrivă și întotdeauna, ceva strident, grosolan chiar, hibrid. Influențele franceze sînt destul de vizibile, dar sînt primite fără excesive preocupări formale, într-un chip, am zice, expeditiv și dezordonat. Toate astea constituie deja un semn al unei orientări diferite de cea franceză, chiar de fovismul lui Matisse ori al lui Braque. Încă de la primele încercări apărea evident că pentru ei conținutul depășea dorința perfecțiunii formale.

În evoluția grupului, cei care merg mai departe sînt Müller, Kirchner și Nolde; Pechstein rămîne la un exotism eclectic pe plan stilistic și destul de exterior; Schmidt-Rottluff, deși cu o virginătate barbară de sinceră energie, nu reușește să depășească un anume schematism grosolan al punerii în pagină; ca și Pechstein, Heckel e circumscris de delicatețea mijloacelor sale, deși el are o sensibilitate mai ascuțită și mai neliniștită decît Pechstein. Lumea poetică a acestor ultimi trei artiști se concentrează în aspirația către frumusețea primitivă a lumii sensibile. La Müller, în schimb, inspirația e mai bogată și mai profundă, țigăncile, fetele lui sînt un echivalent mai crud, mai accentuat în tonurile de albastru dens și violet, al cerșetorilor și saltimbancilor albaștri și roz ai lui Picasso. Dar Kirchner, cu un limbaj sec și vibrant, este, desigur, artistul de la *Die Brücke* care realizează o imagine într-adevăr nouă și din punct de vedere figurativ originală. El este mai cu seamă poetul orașului, al vieții artificiale, al străzilor, al giumbușlucurilor. Semnul lui este o compactă secvență de declicuri, aproape rezultatul unor imperceptibile descărcări nervoase. Cunoscutele lui *cocottes*, oamenii la plimbare au mișcări mecanice de marionete, sînt niște ființe automate, rigide, străbătute însă de o tensiune nefirească, misterioasă.

Într-o scriere semnată cu pseudonim, Kirchner afirma: « Dacă iei în mînă un desen de Kirchner, așa cum ai citi o scrisoare sau o carte prețuită, vei ajunge pe nesimțite la cheia acestei scrieri hieroglifice. El desenează așa cum alți oameni scriu. Hieroglifele, ca semne expresive ale unei realități trăite, scrutate pînă la punctul de izbucnire al energiei ei, nu au nimic de a face cu stilizarea, sînt noi pentru orice lucru, și orice lucru este de fiecare dată un nou puțin diferit, ori de cîte ori apare în mai multe imagini. Proporția părților lui și articulația lor nu urmează o lege tradițională sau generală de construcție sau de expresie, ci sînt în funcție de viața întregului tablou, de o mișcare și de o articulație a întregii suprafețe, nu o compoziție adăugată într-un spațiu artificial ».[29] Acest pasaj ilustrează destul de bine concepția scrierii figurative a lui Kirchner ca un mijloc de transcriere a acelei unde psihice, care este inspirația pe dreptunghiul pînzei.

Există în Kirchner o hipersensibilitate care se traduce în forme încordate, ascuțite, în culori acide, în descompuneri ale figurii. În plin război, cînd, pradă unei prostrații nervoase va găsi azil în munții elvețieni, ciobanii, țăranii, liniștea alpină îi vor îndulci în parte viziunea iar ceva mai tîrziu, înainte de a se sinucide, în 1938, el va căuta soluții diferite în afara primei sale poetici, într-o direcție de gust mai educat, franțuzesc; dar Kirchner cel semnificativ va rămîne totdeauna cel din orientarea berlineză, Kirchner din *Școala de dans*, 1914, din *Autoportret*, 1918, Kirchner numai nervi vibrînd, numai frisoane, electric și contractat, care adunase în el izolarea, fantomatismul omului în forfota metropolelor peste care stăpînea Apocalipsul războiului.

În 1911 grupul *Die Brücke* se mută la Berlin. Nolde însă, încă de la sfîrșitul anului 1907, ieșise din grup și, de aici încolo, va rămîne pentru totdeauna un solitar. Și pentru el, Gauguin, Van Gogh și Munch au fost indicii de bază după care s-a orientat. Pe Munch, de altfel, îl cunoscuse în 1906 la Berlin în zilele cînd pregătea decorurile pentru *Spectrele* lui Ibsen. În anul transferării asociației *Die Brücke* la Berlin, Nolde era plecat în Belgia unde are ocazia să vadă numeroase alte tablouri ale lui Van Gogh și, mai ales, să facă cunoștință cu Ensor, care va avea asupra lui o influență hotărîtoare.

Dar la această epocă, Nolde pictase deja o serie de opere în care există *in nuce* întreaga lui dezvoltare viitoare. Acuarela apusului din 1908[30] poate fi considerată un punct inițial, sigur al îndepărtării lui Nolde de acel tip de viguros impresionism german ai cărui exponenți mai de seamă au fost Liebermann, Corinth și Max Slevogt.

Nolde era un german din Nord, se simțea și el atras de mitul sălbaticului, al primitivului, aidoma prietenilor săi de la *Die Brücke*; asemenea lui Kirchner, care se ducea să studieze fetișurile negre din Muzeul etnografic de la Dresda; ca Pechstein, care copia fetișurile pînă și în tablourile sale; la fel cu mulți alți expresioniști care urmau exemplul lui Gauguin, va călători și el în țările exotice; dar modul lui de a concepe primitivul va pune

29. Cfr. W. Hess: *I problemi della pittura*, Garzanti, Milano, 1958, pp. 65–66.

30. Publicat în autobiografia: E. Nolde: *Jahre der Kämpfe*, Christian Wolff Verlag, Flensurg, 1956, p. 91, prima ediție, Berlin, 1934. Din acest text am ales citatele care urmează.

în cauză raţiuni mult mai decisive decît simpla căutare a unei stări de puritate şi de viaţă neînlănţuită în reguli sociale. Pentru Nolde descoperirea primitivului va deveni descoperirea primordialului, a acelei prime substanţe a universului care este principiul metamorfozelor materiei, fermentul ei inepuizabil, elanul originar.

Arta popoarelor primitive sau arta populară sînt deci sugestive pentru el numai fiindcă în ele, mai mult decît în altă parte, primordialul se comunică în chip direct. Dar şi pictura el o simte aşa: « Enorma, bubuitoarea mare este încă în starea ei primordială şi tot aşa şi vîntul, soarele, chiar şi cerul înstelat sînt încă aproape întocmai ca acum cinci mii de ani ». Universului lui Van Gogh, străbătut de dese curente de energie, Nolde îi substituie un univers care pare abia ieşit din haosul primordial: pămînt şi cer, cer şi mare se unesc într-o vastă, tulbure şi fumegoasă îmbrăţişare, unde explodează surde străluciri roşietice, se aprind galbene văpăi neaşteptate şi natura pare a se dilata pentru o obscură, nesfîrşită gestaţie. Un sentiment tragic al naturii domină creaţia lui Nolde. În actul creator el se abandona în întregime fluxului psihofiziologic al inspiraţiei: « Evitam orice reflecţie premergătoare, îmi ajungea o vagă idee de ardoare şi de culoare ». Pentru el culorile aveau « o viaţă a lor proprie », erau « înlăcrimate şi surîzătoare, calde şi sfinte, ca nişte cîntece de dragoste şi erotism, ca nişte candizi şi splendizi corali ». Şi Nolde mai precizează: « Pictînd aş fi vrut ca toate culorile, prin mijlocirea mea de pictor, să se împlinească pe pînză cu aceeaşi consecvenţă cu care natura însăşi îşi creează figurile, cum se formează mineralele şi cristalizările, cum cresc muşchiul şi algele, cum sub razele soarelui trebuie să se deschidă, şi floarea să înflorească ». Puternice, intense pete de culoare se întindeau pe pînzele sale, aşa cum se propagă în aer un sunet de *gong*, iar în acele pete el îngrămădea « strigătele de teamă şi de durere ale fiinţelor » împreună cu beţia în care-l arunca exaltarea creatoare.

De la acuarela din 1908 la tablourile inspirate de natură din 1916, evoluţia peisajului noldian poate fi considerată completă: mai tîrziu va fi vorba doar de amplificarea intuiţiilor precedente. Schema peisajelor sale e simplă, este schema olandeză: orizont coborît, cer înalt. Este aceeaşi schemă ca a lui Ensor, aceeaşi schemă care va fi mai tîrziu a lui Permeke. În vreme ce la Ensor şi Permeke suflul cosmic capătă un ton de măreţie epică, în viziunea lui Nolde este preponderent un aspru misticism nordic. În această pictură nu mai e nimic din conceptul logic descriptiv al trecutului. Inspiraţia este acum îndreptată spre regiunea instinctelor, chiar mai înainte de a se ramifica în diferitele stări de spirit. În această regiune nu există micile categorii ale realului, este o regiune nediferenţiată, unde se întîlneşte numai întunecata cadenţă a sîngelui. Aici trăiesc ură şi teroare, sex şi moarte; aici, în adînc, se agită puterile care îl unesc pe om cu natura. Şi tocmai aici vrea să coboare Nolde pentru a-şi picta imaginile.

Dar alături de peisaje, care constituie partea cea mai valoroasă a operei sale şi pe care el le va picta cu egală intensitate pînă la moarte, trebuie să socotim tablourile cu figuri. Acestea încep să apară din plin, în jurul anului 1909, la sfîrşitul unei grave boli. E vorba de începutul tablourilor sale cu subiect religios.

În aceste pînze, cu toate că precedă călătoria lui Nolde în Belgia, pare a fi vizibil în mod formal ecoul grotescului lui Ensor. Pură coincidenţă? În 1899, cînd Nolde studia la Academia Julian, apăruse la Paris un număr al revistei *La Plume* dedicat în întregime lui Ensor şi este foarte probabil ca Nolde să-l fi văzut, cunoscînd astfel şi *Intrarea lui Hristos în Bruxelles*, pictat de Ensor cu un an înainte. Dar, tablourile lui Nolde, cu excepţia anumitor afinităţi formale, sînt cu totul diferite de *Hristosul* lui Ensor. *Cina* şi, mai mult chiar, *Rusaliile* (şi apoi toate cele care urmează: *Hristos şi copiii*, 1910, *Hristos în infern*, 1911, tripticul închinat *Sfintei Maria Egipteanca* şi scenele din *Viaţa lui Hristos*, 1912, ca şi celelalte tablouri pe teme biblice) mai mult decît peisajele aparţin inspiraţiei mistice a lui Nolde. Grotescul său, în fapt, nu are nimic din moralismul sarcastic al lui Ensor, îşi are mai degrabă rădăcinile în misticismul teutonic medieval. El însuşi mărturiseşte în legătură cu aceste opere: « Tabloul *Hristos batjocorit* mă salvă de alunecarea în emoţie... Coborîi apoi mai departe în adîncimile mistice ale fiinţei pe jumătate umane şi pe jumătate divine; *Rusaliile* erau schiţate. Tablourile *Cina* şi *Rusaliile* indică trecerea de la un sentiment estetic exterior la un sentiment de valoare interioară».[31] Nolde insista asupra faptului că el este « german », german chiar atunci cînd picta peisaje din insulele şi mările Sudului. Şi în aceste reprezentări sacre se face simţită, fără îndoială, un fel de ascendenţă ancestrală. Privind aceste rudimentare imagini, executate cu paste cromatice aspre, febrile, iritante, cu tonuri de verde putred, roşuri de vin sau roşuri arzătoare, violet livid, galben de icter, îţi aminteşti cum definea Heine un anumit romantism german: « un amestec respingător de ne-

31 Cfr. U. Apollonio: *„Die Brücke" e la cultura dell'espressionismo*, Alfieri, Venezia, 1952, p. 54.

bunie gotică și de falsitate modernă ». Dar, în același timp, din această exacerbată iconografie expresionistă, care se exprimă în hiperbole, iese la iveală o spaimă, o dezamăgire fără margini. « Nu credeți în această civilizație », strigă personajele expresioniste ale lui Nolde. Constrîns să mînuiască un conținut fluid, eruptiv, fără o măsură rațională, el înclină tot mai mult spre o artă exclamativă, fără subiect, fără desfășurare. În primordialul lui Nolde își face uneori loc și bucuria, deși rar, este însă vorba de o bucurie cu totul diferită de fericirea naturalistă a lui Pechstein. E vorba de o bucurie care izbucnește cu trîmbițe sălbatice și te tulbură mai tare decît spectacolul unei suferințe apăsătoare.

«Der Blaue Reiter»

În 1913, grupul *Die Brücke* se risipi. Rezista, în schimb, mai departe *Der Blaue Reiter* (« Cavalerul albastru ») întemeiat în 1911 de către Kandinsky și Franz Marc. Acest grup luase naștere din avîntata viață intelectuală și artistică de la München unde, încă din deceniul cuprins între 1890 și începutul secolului, se adunau din toate părțile Europei tinerii care își propuneau să se dedice artei. În acest răstimp îl găsim la München, împreună cu Kandinsky, pe Jawlensky, pe Marianna von Werefkin, pe frații David și pe Vladimir Burliuk, pe Kubin și pe Klee. În 1909 se născuse deja *Die Neue Künstlervereinigung München* (Noua asociație a artiștilor din München) al cărei președinte fusese numit același Kandinsky și care număra printre membrii ei și pe Gabriella Münter, Alexander Kanoldt, Karl Hofer și pe alți cîțiva. Tocmai din sciziunea acestei prime asociații se născu *Der Blaue Reiter*.

Die Neue Künstlervereinigung organiză, totuși, înainte de a se desființa, două importante expoziții la Galeria Modernă Tannhäuser, prima în decembrie 1909, a doua anul următor. La aceasta din urmă au trimis lucrări de la Paris, Rouault, Derain, Van Dongen, Vlaminck, Picasso și Braque, adică « vechii » fovi și noii cubiști. Dar element încă mai hotărîtor era prezentarea celui de al doilea catalog, în care apăreau, pentru întîia oară, enunțate cîteva idei tipic kandinskiene: « Într-un moment nedeterminat, dintr-un izvor astăzi cunoscut nouă, vine ineluctabil pe lume opera de artă. Rece calcul, pete ce explodează în dezordine, construcție matematic exactă (clară ori tainică), desen tăcut ori urlător, elaborare scrupuloasă, fanfare de culoare ori *pianissimo*

de suprafețe largi, liniștite, sfărîmate. Nu e aceasta Forma? Nu e acesta Mijlocul? Suflete suferinde, neliniștite, chinuite, cu o rană provocată de izbirea spiritului cu materialul. Ceea ce s-a găsit, ceea ce trăiește din natura vie, să trăiască și din natura moartă: consolarea în fenomenele lumii-exterioare-interioare. Presimțire de bucurie. Chemare. Dezbatere despre tainic prin tainic. Nu este acesta conținutul? Nu este acesta scopul conștient ori inconștient al incoercibilului impuls creator? Vai de cel care are puterea de a pune în gura artei cuvintele necesare și n-o face. Vai de cel care-și întoarce urechea spirituală de la gura artei. Omul vorbește omului din supraomenesc — limbajul artei ».[32]

Acest text de o intonație ezoterică dă numaidecît o idee despre diversitatea crezului noului grup münchenez. Și devine pe dată un fapt, adică acela că Vasilii Kandinsky și prietenii săi intimi nu acceptă poetica grupului *Die Brücke*. Instinctul, temperamentul, rădăcina fiziologică a inspirației nu-i conving. Cu militanții de la *Die Brücke* aveau cîteva poziții comune, dar erau mai curînd poziții de negație: împotriva impresionismului, împotriva pozitivismului, împotriva societății timpului lor. Tindeau, cu alte cuvinte, spre o purificare a instinctelor, la o zăgăzuire a dezlănțuirii lor pe pînză; nu căutau un contact fiziologic cu primordialul, cît, mai degrabă, un mod de a culege esența spirituală a realității.

Acest grup are deci o orientare deslușit speculativă, nu manifestă atitudini barbare, ci rafinate, aproape aristocratice. În formula « a vorbi despre tainic prin tainic » este condensată deja întreaga gîndire estetică a lui Kandinsky. Prefața la cea de a doua expoziție descrie, într-adevăr, formele figurative de avangardă încă în mod nediferențiat, face aluzii la cubism, fovism, expresionism; dar ceea ce iese în evidență e tocmai această formulă: a face să vibreze în suflet esența tainică a realității acționînd asupra ei cu pura și misterioasa forță a culorii eliberate de figurația naturalistă.

Cînd Kandinsky scria această prezentare, cartea sa *Despre spiritualitate în artă*[33] era deja gata, sau aproape gata, chiar dacă, din diferite motive, ea va apărea doi ani mai tîrziu. Deci convingerile lui estetice erau deja formulate. Cauzele demisiei lui de la *Die Neue Künstlervereinigung* își au originea aici: un contrast de ordin estetic. Împreună cu Kandinsky vor ieși Marc, Kubin, și Gabriella Münter. Astfel se născu *Der Blaue Reiter* în

32. Cfr. W. Grohmann: *W Kandinsky*, Il Saggiatore, Milano, 1959, p. 64.

33. Cfr. V. Kandinsky: *Della spiritualità nell'arte*, Edizioni di « Religio », Roma, 1940. Din acest volum sînt luate și citatele care urmează.

1912. Kandinsky și Marc au fost cei care i-au dat viață și l-au alimentat cu entuziasmul lor. Numele grupării veni din întîlnirea naturală a dragostei lui Kandinsky pentru imaginea de basm a cavalerilor, pe care o pictase adesea, și din înclinarea estetică pe care o avea Marc pentru frumusețea cailor; amîndoi iubeau apoi albastrul; numele de *Cavaler albastru* fusese deci găsit. Dar nici acest grup nu avu ca grup o existență lungă: în 1914 organiză ultima sa expoziție. Apoi fu risipit de război. Macke, care aderase la grup în 1911, moare pe front în primele luni ale conflictului, Marc va muri tot pe front, în 1916. Cu toate astea *Der Blaue Reiter* era sortit să aibă o mare importanță în viitoarea viață artistică europeană.

Prima expoziție a grupului *Der Blaue Reiter* a avut loc la München în decembrie 1911, a doua în februarie anul următor și a fost o expoziție în exclusivitate de opere grafice, desene și acuarele. La această a doua expoziție participă, cu șaisprezece planșe, și Paul Klee. În octombrie 1913, artiștii grupului *Der Blaue Reiter* au fost invitați la Primul salon de toamnă german organizat la Berlin, o trecere în revistă cu caracter internațional, unde au fost expuse circa 360 de opere. La această expoziție *Der Blaue Reiter* se prezenta cu o premisă ce dezvăluie limpede, alături de conștiința divorțului ce se dovedise dintre artă și societate, voința acestor artiști de a se menține străini de « lume »: « Nu trăim azi într-o epocă în care arta să fie în serviciul vieții. Ceea ce se naște astăzi din arta adevărată pare mai curînd sedimentul unor forțe pe care viața n-a fost în stare să le absoarbă; ea este ecuația pe care spirite cu o mentalitate abstractă o scot din viață, fără dorințe, fără conflict. În alte epoci arta este fenomenul care face să fermenteze coca lumii: asemenea epoci sînt azi departe. Pînă ce ele nu se vor întoarce, artistul trebuie să se țină la distanță de viața oficială. Acesta este refuzul nostru, liber hotărît, la ofertele pe care ni le face lumea; noi nu vrem să ne confundăm cu ea... »[34]

Caracterul acestei abțineri, al acestui exil voluntar, se încadrează în acea poetică a protestului și a evadării despre care s-a vorbit deja; în cazul acesta însă evadarea nu e spre lumea sălbatică și nici măcar spre inima ori spre măruntaiele pulsînde ale naturii, ci spre « spiritualul » din natură, în Eul lăuntric, în adevărul sufletului. Sîntem încă la o concepție mistică, dar de data asta e vorba mai mult de o mistică ascetică decît de un tulbure misticism de natură fiziologică. A se dezincarna, a distruge vechea

34. Cfr. W. Hess: op. cit., pag. 108.

idolatrie a artistului pentru fenomenele realului, a purifica ceea ce este impur: iată ce trebuie să facă artistul. Calea abstracțiunii este deci deschisă. În poetica grupului *Der Blaue Reiter*, așa cum au enunțat-o Marc și Kandinsky, există deci o opoziție la acel expresionism ce se folosea de deformarea fizică pentru a ajunge la un rezultat. Marc și Kandinsky refuză brutalitatea acestei lumi, violența ei exterioară. Pentru ei chestiunea nu este de a agrava o situație din realitate, e vorba de eliberarea adevărului intim al realului de legăturile materiale care-i împiedică să-l perceapă.

Unele pasaje din Marc sînt în acest sens foarte limpezi: « Orice lucru are un înveliș al său și un miez, aparență și esență, mască și adevăr. Dacă noi atingem doar învelișul în locul esenței lucrurilor, dacă masca lor ne orbește într-atît încît ne împiedică să găsim adevărul — în ce măsură influențează asta asupra clarității lăuntrice a lucrurilor?... Foarte curînd simții că omul e urît; că animalul îmi apărea mai frumos, mai pur; dar și în el descoperii atîtea trăsături respingătoare și urîte încît în mod instinctiv reprezentările mele, din necesitate lăuntrică, deveniră tot mai schematice, tot mai abstracte. Arbori, flori, pămînt, fiecare an care trecea, totul îmi arăta, mereu mai mult, aspectele urîte, respingătoare pentru sentiment, pînă cînd, abia acum am pe neașteptate conștiința deplină a urîțeniei naturii, a impurității sale... Ce ne promite arta abstractă? Este o tentativă de a face să vorbească, în locul sufletului nostru excitat de imaginea lumii, lumea însăși... Noi avem experiența milenară că lucrurile devin cu atît mai mute cu cît mai clar le ținem înainte oglinda optică a aparenței lor fenomenale. Aparența este veșnic plată, dar îndepărtați-o, îndepărtați-o complet de spiritul vostru — închipuiți-vă că nici voi, nici imaginea voastră asupra lumii nu mai există — și lumea rămîne în forma ei adevărată, iar noi artiștii intuim această formă; un demon ne îngăduie să vedem prin crăpăturile lumii, și ne conduce în vis în spatele multicolorei ei scene ».[35]

Meditația estetică a lui Kandinsky, spre deosebire de cea a lui Marc, îmbracă un caracter mai sistematic. Kandinsky studiase dreptul, și efortul său teoretic se împlinește în anii deplinei maturități intelectuale. Cînd el își definitivează tratatul asupra spiritualității artei, e un om care a împlinit deja patruzeci și patru de ani. Unele din ideile pe care el le ordonează și elaborează

35. F. Marc: *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlin, 1920. Cfr. H. K. Röthel: *Pittura moderna tedesca*, De Agostini, Novara, 1957, pp. 75–76; W. Hess: op. cit., pp. 110–111.

în textul său înmuguriseră ici-colo prin Europa și dăduseră ori erau pe cale să dea naștere la mișcări sau tendințe în Franța, Italia, Olanda, în Rusia: s-au născut deja cubismul și futurismul, a început evoluția lui Mondrian, iar în Germania, Adolf Hölzel a enunțat idei deosebite despre autonomia mijloacelor artistice, în timp ce Malevici și Larionov, în Rusia, se pregătesc să propună suprematismul și raionismul. Faptul că tratatul lui Kandinsky, din decembrie 1911 pînă în octombrie anul următor a cunoscut trei ediții, demonstrează că mulți alți artiști meditau asupra unor probleme analoge, sau cel puțin se simțeau atrași de acestea. Antipozitivismul îl purtă pe Kandinsky spre intuiționismul bergsonian și spre poeți ca Maeterlinck. În Germania nu lipseau însă cu totul filozofi și esteți care puseseră bazele unei interpretări a artei ca formă pură: era filonul kantian ce ajungea pînă la Fiedler, care își publicase parte din textele sale fundamentale încă din 1876. Există în Kandinsky unele afirmații care coincid cu enunțările lui Fiedler, totuși orientarea lui e de natură diferită, care dă argumentelor lui « raționale » un ton apropiat de cel al revelațiilor. Din acest punct de vedere e just să-i definim, atît pe Kandinsky cît și pe Marc ori Klee, drept « expresioniști lirici ». Pe o linie apropiată celei a lui Fiedler, au exercitat influență asupra lui Kandinsky și asupra cercului *Der Blaue Reiter*, Friedmann cu a sa *Lume a formelor* și Worringer cu *Abstracțiune și penetrație*, apărută în 1907.[36] Dar, insistăm, climatul în care se mișcă Kandinsky, în acest moment, nu este cel al unui « raționalism idealist », cît, mai de grabă, cel al unui « spiritualism neoromantic ».

Profetismul neoromantic al lui Kandinsky se exprimă cu claritate în prima parte a tratatului său. În prefața cărții el scrie: « Sufletul nostru, care după lunga perioadă de materialism se află abia în starea de trezire, poartă în sine germenii disperării generată de lipsa credinței, de lipsa de scop și de țintă. N-a trecut încă tot coșmarul concepțiilor materialiste care au făcut din viața universului un joc perfid și fără scop. Sufletul pe cale de a se trezi simte încă, puternică, apăsarea acelui coșmar. Doar o slabă lumină răsare ca un punct minuscul în enormul cerc negru. Această lumină slabă este asemenea unei licăriri pe care sufletul nu mai îndrăznește s-o vadă, cu îndoiala că ea, lumina, e vis, iar cercul negru, realitate ». Pentru Kandinsky istoria umanității e toată cuprinsă în acest marș ascetic de la materialism la spiritualism, adică de la rău la bine, de la întuneric la lumină, de la chin la fericire. Arta nu trebuie să parcurgă un drum divers: din piedica greoaie și umilitoare a realității materiale spre abstracta libertate a viziunii pure.

Dar în ce constă fericirea pentru oameni și viziunea pură pentru artă? Gîndirea socială a lui Kandinsky e mai confuză ca niciodată. După el societatea trebuie concepută ca un triunghi sau ca o piramidă care « înaintează lent cu o mișcare progresivă și ascensională ». În secțiunile cele mai de jos, și deci cele mai mari, stau cei care au un crez materialist, adică « evrei, catolici, protestanți... toți ateii, așa cum unii dintre ei, mai îndrăzneți sau mai limitați mental, o recunosc deschis ». Aceștia, « în politică... sînt susținători ai reprezentanței populare ori republicani... în economie acești oameni sînt socialiști. Ascut spada justiției pentru a da lovitura de grație hidrei capitaliste și a tăia capul răului ». După Kandinsky toți acești oameni nu sînt de loc în stare să înțeleagă o problemă. Ceva mai sus se află « socialiștii de diverse nuanțe », care citesc *Emma* de Schweitzer, *Legea de fier* de Lassalle și *Capitalul* de Marx. Și așa mai departe, într-o înălțare purificatoare, unde se întîlnesc la gradele cele mai înalte puținii oameni de știință care « nu-și pun nici o speranță în metodele științei materialiste », cîțiva teosofi, cîțiva artiști!

Despre această concepție kandinskiană n-ar fi necesar să vorbim dacă ea n-ar dezvălui din plin criza în care se prăbușiseră intelectualii europeni după 1848 și după 1870. Pentru înțelegerea lui Kandinsky trebuie să amintim de asemenea impresionanta involuție a intelectualilor ruși după falimentul revoluției din 1905: el a rămas strîns legat de țara sa, din 1903 și 1905, și a venit în Rusia în repetate rînduri, și nu încape îndoială că refluxul revoluționar, cu alunecarea intelectualilor spre poziții mistice, a avut și asupra lui o deosebită influență.

Un ecou de acest fel, pe lîngă cel al durerii războiului, pare că poate fi citit în unele rînduri din jurnalul său: « Cu cît această lume devine mai înspăimîntătoare (tocmai așa cum este lumea de azi) cu atît arta devine mai abstractă, în timp ce o lume fericită creează o artă realistă ».[37] Se face astfel, prin gura lui Kandinsky, întoarcerea la ecuația goetheană: progres=obiectivism, decadență=subiectivism; și încă o dată apare evident că noua concepție despre artă este pentru Kandinsky un mod de a se salva

36. Cfr. W. Grohmann: op. cit., pp. 85–86.

37. Cfr. W. Grohmann: op. cit., p. 28.

pe sine însuși din istorie. Mijloacele specifice ale expresiei artistice kandinskiene, așa cum le-a definit el în mod teoretic în partea a doua a tratatului său, nu se abat de la această poziție.

După Kandinsky, bază a artei este numai « principiul necesității interioare ». Ceea ce în prefața catalogului pentru expoziția grupului *Die Neue Künstlervereinigung* era doar indicat în mod confuz, în tratat este explicat pe larg. Pentru Kandinsky, culoarea este mijlocul care exercită o influență directă asupra sufletului: « Culoarea este clapa. Ochiul este ciocănașul. Sufletul este pianul cu multe coarde. Artistul este mîna care, atingînd clapa aceasta ori cealaltă, pune într-un mod anumit sufletul în vibrație ». Artistul trebuie să tindă, deci, spre « punerea de acord a clapelor », adică a culorilor, cu principiul « necesității interioare ».

Pentru a face asta este indispensabil să se clarifice natura complexă a culorii. Aceasta este operația la care pornește Kandinsky împărțind culoarea în cele două categorii fundamentale: caldul și recele intonației în diferitele sale grade de claritate și de întunecare. De aci ia naștere o întreagă complicată simbologie psihologică a culorilor care, după apartenența lor la diferitele grade ale intonațiilor calde sau reci, determină « rezonanțe » diferite în suflet. Astfel aflăm că, de pildă, « verdele absolut... este în lumea culorilor ceea ce este în lumea omenească așa numita burghezie: un element, adică, imobil, satisfăcut de sine, limitat în toate sensurile ». Acest verde, susține Kandinsky, « este ca o vacă grasă, foarte sănătoasă, care zace nemișcată și care, bună doar să rumege, contemplă lumea cu ochi stupizi și obtuzi ». Și continuă: « Verdele este culoarea principală a verii, cînd natura a depășit perioada *Sturm und Drang*, perioada romantică a anului, primăvara, și s-a cufundat într-o liniște satisfăcută ». Într-o notă, în legătură cu acest verde, Kandinsky comentează în chipul următor: « Analogă este și acțiunea idealului și atît de lăudatului echilibru. Cît de bine a spus Hristos despre asta: *Tu nu ești nici rece, nici călduț* ». Acest limbaj biblic sau evanghelic revine adesea în paginile sale. O dată chiar exclamă: « Toate mijloacele sînt sfinte dacă sînt interior necesare. Toate mijloacele sînt păcătoase dacă nu derivă din necesitatea interioară ». E și acesta un semn al apropierii lui de curentele mistice tradiționale ruse, reînțețite cu deosebire, cum s-a arătat deja, după falimentul revoluționar din 1905. Nu întîmplător el cita cu dragă inimă din Blavațky și Merejkovsky.

Tot într-o notă, Kandinsky avertizează că « toate aceste considerații sînt rod al unei sensibilități psihice empirice și nu se bazează pe date ale științei pozitive ». Abia mai tîrziu poziția lui antipozitivistă se va domoli pînă la a fi de acord cu presupunerile raționalismului științific, înțeles în chip idealist. De altfel și Mondrian plecase de la teosofie.

În teoria sa Kandinsky introduce și noțiunea de mișcare a culorilor înseși, mișcări orizontale, centrifuge și centripete. [38] Dinamismul culorilor, ca și culoarea în sine, sînt totuși conexate formei. O culoare nelimitată, adică fără formă, nu poate fi decît gîndită, nu realizată pe pînză. În tablou culoarea « trebuie să fie delimitată pe suprafață, delimitată de alte culori, care sînt acolo în mod *ineluctabil* și care în nici un caz nu pot fi evitate ». Între formă și culoare există deci o inevitabilă și reciprocă interacțiune. E valabil de aceea și pentru formă ceea ce s-a afirmat pentru culoare: adecvarea la « principiul necesității interioare », principiu pe care Kandinsky, de altfel, nu a încercat niciodată să-l definească cu claritate.

Pentru Kandinsky o asemenea adecvare are loc în maniera cea mai perfectă în acele forme care lasă de o parte obiectivitatea chiar dacă pura abstracțiune, astăzi — mărturisește el — « numai puțini artiști o pot practica ». Oricum elementul abstract al formei « este adus, încetul cu încetul, tot mai în prim plan. Iar această creștere și definitiva precumpănire a abstractului sînt naturale ».

În studiile imediat succesive tratatului asupra spiritualității artei, el încearcă să aprofundeze și să lărgească ulterior o serie de concepte. În *Pictura ca artă Pură* [39] din 1913 ajunge la o afirmație hotărîtoare atunci cînd scrie că « Opera de artă devine subiect ». Cu alte cuvinte, opera de artă devine o lume în sine, un univers autonom, cu legi proprii: ea nu mai este echivalentul unui conținut preexistent, ci este ea însăși un conținut nou, original, o formă nouă a existenței care acționează asupra noastră, prin ochi, suscitînd înlăuntrul nostru vaste și profunde « rezonanțe » spirituale.

Acest punct de acostare al lui Kandinsky, pe care el îl convertește în imagine abstractă încă din 1910, nu era totuși exclusiv. Într-adevăr Kandinsky susținea atunci că și realitatea obiectivă putea fi privită « în mod abstract », adică lăsînd de o parte funcțiunea pe care lucrurile sînt constrînse s-o desfășoare în chinuitoarea *rutină* cotidiană. Asta putea da naștere unui abstracționism-realist analog într-un fel abstracționismului pur: după părerea lui Kandinsky, naivul Rousseau realiza deja acest nou tip de realism. Dar în această enunțare este deja inclusă și pictura metafizică și, în parte, cea suprarealistă. Un lucru asemănător făcea în literatură

38. Cfr. V. Kandinsky: op. cit., p. 74 și următoarele.

39. Alte studii ale lui Kandinsky: *Über Kunstverstehen* (Înțelegerea artei) în *Der Sturm*, Berlin, nr. 3, 1912; *Rücklicke, 1901—1913* (Autobiografia) Berlin, *Der Sturm*, 1913; *Punkt und Linie zu Fläche* (Punctul și linia pe plan), München, Langen Verlag, 1926.

Kafka în jurul lui 1912, el terminase trei din cele mai halucinante povestiri ale sale. Nu pare oare kafkiană, de pildă, această intuiție a lui Kandinsky: « O foarte simplă mișcare de oameni al cărei scop practic nu se cunoaște, face în sine și pentru sine efectul unei mișcări importante, misterioase, solemne. Acționează ca un sunet pur, atît de dramatic și fascinant încît rămîi nemișcat ca înaintea unei viziuni, pînă ce, pe neașteptate, se face înțeles scopul practic al mișcării și farmecul dispare. Sensul practic distruge sensul abstract? » [40] În acest obiectivism abstract e vorba deci, încă o dată, de suprimarea istoriei. În acest mod se conjugă abstracționismul și obiectivismul.

Dar nu în acest sens și-a orientat căutările grupul *Der Blaue Reiter*, chiar dacă, în accepția pură a termenului, numai Kandinsky a fost un abstract. Gîndirea lui Klee asupra acestor probleme prezintă o serie de observații pătrunzătoare pe care este necesr să le analizăm, în scopul de a reda în întregime tabloul efortului speculativ al grupului, mai cu seamă pentru influența pe care o atare speculație a avut-o asupra destinului picturii contemporane.

Klee și-a expus în mod eficace concepția asupra artei într-o conferință ținută la Jena. [41] Conceptul fundamental al discursului său e cuprins în afirmația că pe artist îl interesează mai mult « forțele creatoare » ale naturii și mai puțin fenomenele generate de ea. Mai mult: aspirația artistului trebuie să fie tocmai aceea de a se încadra în respectivele *forțe*, în așa fel încît natura să poată, prin el, genera noi fenomene, realități noi, lumi noi. După Klee, deci, artistul trebuie să devină un fel de *mediu* în comunicare cu « sînul naturii ». În acest chip nu vom putea respinge nici « fenomenele » produse de artiști, după cum nu putem respinge fenomenele cele mai stranii ale naturii: într-adevăr, ar fi ca și cum am respinge natura însăși. La un anumit punct al conferinței Klee întreabă: « Care artist n-ar vrea să locuiască acolo unde organul central al timpului și al spațiului — n-are importanță dacă îl numim creier sau inimă — determină toate funcțiile? În sînul naturii, în adîncul primitiv al creației, unde este ascunsă cheia secretă a tuturor lucrurilor? »

Acest raport natură-artist Klee încearcă să-l explice printr-o similitudine: « Permiteți-mi — zice el — să folosesc o imagine,

40. W. Hess: op. cit., pp. 122–123.

41. P. Klee: *Über die moderne Kunst*, Bern, 1945. Conferința a fost ținută în 1924. Unele fragmente traduse (în italiană, n.n.) pot fi găsite în W. Grohmann: *Paul Klee*, Sansoni, Firenze, 1956, pp. 365–367 și în H. K. Röthel: op. cit., pp. 76–77. Conform și P. Klee: *Teoria della forma et della figurazione*, Feltrinelli, Milano, 1959.

imaginea copacului. Artistul se preocupă de această lume complexă și, într-un fel oarecare, se și orientează în ea, destul de bine putem crede. Astfel a devenit cu putință pentru el să pună în ordine șirul fenomenelor și al experiențelor. Această ordine diferită și multiplă, această conștiință a sa despre lucrurile naturii și ale vieții, aș vrea să o compar cu rădăcinile copacului.

« Din rădăcini se ridică în artist seva care-l străbate pe el și ochii lui. În acest mod el îndeplinește funcția unui trunchi. Constrîns și mișcat de puterea fluxului de sevă, el îl dirijează în operă conform viziunii sale.

« Aidoma frunzișului copacilor care poate fi văzut cum se întinde în toate direcțiile în timp și în spațiu, așa se întîmplă și cu opera.

« Nimeni nu va cuteza să pretindă că arborele își formează frunzișul după modelul rădăcinilor sale. E ușor de înțeles că nu poate exista acolo o egală corespondență între partea inferioară și cea superioară: funcții diferite, exercitîndu-se în două cîmpuri distincte, provoacă, în mod obligatoriu, forme diferite.

« Pe nedrept, în schimb, se încearcă a i se refuza artistului dreptul de a se îndepărta de model și prin aceasta și de a crea. Se ajunge chiar, cu un zel vădit excesiv, la a-l acuza pe artist de neputință și de falsificare voită.

« În realitate, în funcția sa de tulpină, el nu poate face altceva decît să culeagă ceea ce îi vine din adîncimi și să transmită mai departe. El, deci, nu slujește nici nu comandă, e doar un mediator.

« Ca atare, el ocupă o poziție nespus de modestă. El nu revendică frumusețea frunzișului, pentru că ea a trecut doar prin el. »

Această similitudine este primul pas pe care Klee ne determină să-l facem în concepția sa asupra artei; cel de al doilea pas, în afara examenului elementelor formale (linie, clarobscururi, culori) este analiza obiectului, ori a obiectivității în raporturile sale cu creația artistică: « Aș vrea acum să consider dimensiunea obiectivului într-un sens nou, de sine stătător, și să încerc a arăta cum ajunge artistul adesea la o « deformare », la prima vedere arbitrară, a formelor fenomenale naturale.

« El nu atribuie acestor naturale forme fenomenale acea semnificație ce se impune realiștilor care se exercită în critică. El nu se simte legat de aceste realități în același mod, pentru că nu vede în determinarea unor atare forme esența procesului natural al creației. În fapt, îl interesează mai mult forțele formative ale însești acestor forme.

« Poate că el este un filozof fără să vrea. Și dacă, asemenea optimiștilor, nu proclamă această lume drept cea mai bună dintre lumile posibile, nu vrea nici să afirme că lumea care ne înconjoară e

prea rea pentru a putea fi luată ca model. El spune numai atît: — Așa cum apare în înfățișarea ei actuală, aceasta nu este unica lume care există!

« În consecință, artistul pătrunde cu privire acută lucrurile pe care natura i le pune, gata formate, sub ochi. Cu cît privește mai adînc cu atît leagă mai ușor punctele de vedere de azi cu cele de ieri, cu atît mai tare se imprimă în el, în locul imaginii definite a naturii, singura imagine esențială a creației ca geneză.

« El își îngăduie chiar să gîndească că creația nu poate fi azi terminată în întregime și extinde astfel această acțiune creatoare a lumii din trecut spre viitor. Astfel conferă genezei o durată.

« Și merge chiar mai departe.

« Rămînînd aici pe pămînt, întors spre sine însuși, spune: — Lumea aceasta a avut o înfățișare diferită și va avea o alta, tot diferită.

« Dar, tinzînd spre mai departe, gîndește: — Pe alte planete s-a ajuns poate la forme complet diferite.

« O asemenea mobilitate asupra dezvoltării naturale a creației este o bună școală formativă; ea poate să zguduie în chip profund pe artist, care fiind și el mobil, va aduce această libertate a evoluției în dezvoltarea creațiilor sale personale.

« Ținînd seama de acest punct de vedere, va fi deci drept să-l iertăm cînd ne va revela că stadiul actual al lumii aparențelor care lui i se oferă, din întîmplare, e închis în timp și în spațiu, și de aceea e prea limitat în raport cu viziunile sale profunde și cu senzațiile lui emoționate. »

Și Klee continuă: « Nu e oare adevărat că microscopul creează înaintea ochilor noștri imagini pe care le-am numi fantastice și paradoxale dacă ni s-ar întîmpla să le vedem pe undeva din simplă întîmplare, fără să le înțelegem spiritul?

« Domnul X totuși, găsind o asemenea ilustrație în vreo publicație de senzație, ar striga indignat: — Și astea sînt forme ale naturii! Dar asta e artă industrială!

« Artistul se ocupă, va să zică, de microscopie, de istorie, de paleontologie? Iată cum: numai în sens comparativ, numai în sensul mobilității, și nu în sensul unui control științific al fidelității naturii. Numai în sensul libertății, al unei libertăți ce nu duce la faze determinate de dezvoltare, care au fost o dată așa sau care vor fi așa în natură ori care ar putea fi așa pe alte planete, (poate într-o zi mai bine cunoscute) ci al unei libertăți care-și pretinde numai dreptul său, adică acela de a fi mobilă cum mobilă este marea natură. »

Acestea sînt bazele poeticii lui Klee. Spre deosebire de Kandinsky, el este convins că poate pătrunde scoarța lumii fenomenale, după cum este convins că arta poate cuprinde sensul creator al lumii în mod direct. Pentru Kandinsky, în schimb, lumea obiectivă este de netrecut, între lumea obiectivă și sfera artei nu există contact: astfel arta nu poate fi abstractă decît în mod absolut. La Klee această diafragmă definită între artist și lumea fenomenală nu există, limbajul său deci refuză abstracțiunea absolută. Kandinsky năzuiește să trezească în suflet *rezonanțe* prin intermediul unor pure ritmuri formale, pure vibrații cromatice; Klee tinde mereu, în schimb, să se exprime prin alegorii, analogii și simboluri. Definiția sa este: « Arta este imaginea alegorică a creațiunii ».[42] La Kandinsky, în fine, concepția ascetică opune spiritul materiei, imanentismul lui Klee în schimb elimină un atare dualism pentru a afirma o *continuitate* a universului. De aici modul lor diferit de a proceda în crearea unei opere. Nu întîmplător primele tablouri abstracte ale lui Kandinsky poartă titlul de *Improvizații*. Un elan, un abandon liric, un avînt, un entuziasm « muzical » precede nașterii tablourilor sale: principiul *răpirii* este acela care-i permite misticului, desprinzîndu-se de condiția sa materială, să se unească cu esența unui Dumnezeu spirit pur. Nimic din toate acestea la Klee, tabloul său e făcut din « economie », cum îi plăcea lui să se exprime. Actul său e o subtilă operație intelectuală unde chiar și sentimentul devine acut, neted, cristalin; unde totul pornește din măsură strînsă. Klee are nevoie de mijloace foarte ascuțite pentru a pătrunde, prin mijlocirea lumii fenomenale, în lumea numenală. Și, o dată ajuns acolo, așa cum explică și imaginea lui, dă rădăcină și devine el însuși parte integrantă a forțelor creatoare naturale.

Plecînd de la aceste considerații rezultă încă și mai limpede procesul de formare al modurilor figurative ale lui Klee și Kandinsky.

În afară de sugestia pe care a exercitat-o asupra lui eliberarea culorii realizată de către fovi, Kandinsky suferă mai cu seamă influența *Jugendstil*-ului al cărui cel mai activ centru de iradiere în Germania devine Münchenul, pe la sfîrșitul secolului. În mod obișnuit biografii fac să coincidă această influență cu primii ani ai activității sale müncheneze, adică pînă în 1906; în realitate ea merge mai departe și constituie un element fundamental al primului abstracționism kandinskian.

42. P. Klee: *Schöpferische Konfession* (Confesiune creatoare), Erich Reiss, Berlin, 1920. Un fragment e tradus în W. Grohmann: *Paul Klee*, ed. cit.; pp. 97–99.

Jugendstil-ul, după numele ce și-l luă în Germania, sau *liberty*, cum i s-a zis în Italia, după engleză, sau *Secession*, cum i s-a mai zis la Viena, sau, în fine, *Art nouveau*, în denumirea franceză, care a avut și cel mai mare succes, a exercitat o puternică atracție asupra artiștilor care la începutul secolului căutau să iasă din impasurile naturaliste. Raporturile dintre *liberty* și pictură ar merita un examen special. Ne-am referit mai sus la aceasta vorbind despre Munch, dar examenul ar trebui să meargă de la Gauguin la Toulouse-Lautrec, la nabiști, de la Hodler la Klimt, de la Picasso la Modigliani, la Viani, la Segantini, la Gino Rossi, la Casorati... Cîteodată raportul este direct, ca în cazul lui Klimt, alteori indirect. În *liberty* se face simțit exotismul și simbolismul artei orientale, în special al artei japoneze care exercitase o vie fascinație încă asupra unora dintre impresioniști și asupra lui Van Gogh; mai există și libertatea invenției formale încredințată *liniei*, linie ce se poate desfășura în afara imitării obiectului, într-un spațiu propriu, descătușată de acele reguli de simetrie ce dominaseră din Renaștere pînă la sfîrșitul secolului 19. Perspectiva renascentistă se orientează în *liberty*, în ceea ce privește pictura, către epuizarea sa în favoarea imaginii fără profunzime, adică a imaginii rezolvate numai la suprafață; și de aici caracterul eminamente decorativ al unui atît de mare număr de lucrări în stilul *liberty*.

Grohmann, amintind despre întîlnirea lui Kandinsky cu Van de Velde în acei ani, amintește și o semnificativă definiție a acestui maestru din *L'Art nouveau*. E vorba despre definiția pe care el o dă liniei: « Linia este o forță și ca toate celelalte forțe elementare este activă; mai multe linii puse în relație, dar contrastante, au același efect cu cel al unor numeroase forțe elementare ce se opun ». Această definiție, fundamentală pentru înțelegerea mișcării, apăruse în 1902 în *Predici către laici*. Împingînd la extreme consecințe această propunere de autonomie a liniei, putem să prospectăm încă de pe acum primele rezultate abstracte ale lui Kandinsky. Arabescul floral al stilului *liberty*, dezlegat de vreo referire de figurare obiectivă, duce inevitabil la prima acuarelă abstractă din 1910 și la întregul șir al *Improvizațiilor* și *Compozițiilor* sale din acei ani. Linia *liberty* se mișcă pe dreptunghiul foii ori al pînzei susținută de un impuls fantastic, se ghemuiește, se sparge, se cabrează, pornește dreaptă, se încovoaie pe neașteptate. Acum opera nu mai reproduce lumea obiectivă; podul spre realitatea « contingentă » e rupt. Armonia misterioasă a universului, prezența lui Dumnezeu în el sînt lucrurile pe care Kandinsky își propune să le facă să vibreze în spiritul omului, cu mijloace pure ale picturii, în sfîrșit eliberate din robia milenară a obiectului.

Asceza, deci, s-a împlinit. Kandinsky are patruzeci și cinci de ani. Multe alte elemente intervin în creația sa, elemente ce provin din arta populară rusă, din icoane și chiar din grafia alfabetului cirilic, dar sînt, toate, elemente complementare: ruptura hotărîtoare a avut loc prin mijlocirea *liberty*-ului. Cu toate astea este necesar să adăugăm încă un amănunt pentru a înțelege procesul care l-a purtat pe Kandinsky spre această formă de abstract-expresionism liric: sugestia pe care a avut-o asupra lui muzica. De la titlurile tablourilor la studiile sale teoretice, referirile la această artă sînt foarte frecvente. Între altele, chiar în acei ani, Kandinsky era în raporturi de strînsă prietenie cu Schönberg, viitorul inventator al dodecafoniei, care și picta și a fost prezent la prima expoziție a grupului *Der Blaue Reiter*. Pentru Kandinsky « afinitatea dintre muzică și pictură... este punctul de plecare al drumului pe care pictura, cu ajutorul propriilor sale mijloace, se va dezvolta pînă la a deveni o artă în sens abstract ». A fi lipsiți de simț muzical înseamnă pentru el a fi opaci la înțelegerea nu numai a spiritului, dar a înțelegerii morale a binelui. Aceasta este semnificația pe care vrea s-o sublinieze cînd scrie în fruntea unuia din capitolele cele mai importante ale tratatului său cîteva versuri din Shakespeare:

> Omul care nu are înlăuntrul său muzica,
> pe care nu îl mișcă armonia sunetelor,
> e aplecat spre trădare, furt, perfidie ;
> neguroasă ca noaptea îi e inteligența,
> obscur ca Erebul e gîndul său.
> Nu te încrede în acest om ! Ascultă muzica !

« Muzica culorilor »: punctul de sosire la care nu-și îngăduia să ajungă Van Gogh. Astfel, eforturile pentru a face independentă pictura de literatură sfîrșeau prin a o împinge într-o altă sferă care nu era a ei, adică tocmai cea a muzicii. Dar pe această cale Kandinsky reușea să descopere unele legi fundamentale ale culorii, îi dezvăluia acesteia posibilități uimitoare, virtuți necunoscute: atare descoperiri, desprinse de schema mistică în care le legase Kandinsky, vor avea o greutate hotărîtoare și pozitivă în multe soluții figurative contemporane, chiar dacă, pe de altă parte, vor deschide calea la numeroase abuzuri.

Influența *Jugendstil*-ului acționă și asupra lui Paul Klee, dar nu în mod decisiv, cu toate că în opera sa se poate releva că anumite « detalii » din Klimt l-au ajutat, fără îndoială, la elaborarea limbajului propriu. Și cu muzica a avut el raporturi intime, a fost el

însuși un excelent executant, totuși în pictura sa nu se poate spune că există un excesiv amestec cu această artă. A avut de asemenea o puternică educație literară și poate aceasta este, la urma urmelor, cea care se va reflecta mai mult în caracterul imaginilor sale figurative. Klee e plin de întreaga literatură pe care o iubesc expresioniștii, dar cum îi place infinit Mozart, îi plac și poeții greci, clasicii, Cervantes și Gogol. Dintre artiștii contemporani îl interesează Alfred Kubin, prodigiosul desenator în alb și negru, a cărui tenebroasă substanță poetică o înțelege pe deplin. Despre el scrie în *Jurnalul* său: « Evita această lume, pentru că nu reușea s-o suporte din punct de vedere fizic. Dar s-a oprit la jumătate de drum; tînjește după puritate, dar nu reușește să se elibereze din noroiul cleios al lumii reale ». [43]

Îl interesează și Van Gogh, dar mai mult Ensor, mai cu seamă cel din gravuri, cu tușă delicată, minuțioasă, pătrunzătoare. Și Delaunay, din care traduce în 1913 studiul *Despre lumină*, îi oferă unele imbolduri: îl conving sensul orfic al cubismului său, exercițiul neted și magic al inteligenței în creație. Dar poate că asupra lui Klee se exercită, mai mult decît toate celelalte, fascinația Orientului: Tunisia, Egiptul, Țările din Asia Mică, civilizația islamică în general: multe din operele sale datorează mai mult decît un pretext acestui Orient fabulos, anticelor sale vestigii, artei sale trecute. În aprilie 1914, și acesta este un fapt important, Klee se descoperă pictor în Tunisia, după o activitate aproape în exclusivitate de grafician. *Jurnalul* său abundă în însemnări asupra acestei iluminări care îl umple de o intensă fericire. Într-o noapte cu lună: « Această seară va rămîne adînc în mine, pentru totdeauna. Vreun palid răsărit al lunii în nord îmi va aduce amintirea ca pe o imagine într-o oglindă; n-o voi uita niciodată. Va fi logodnica mea, celălalt eu al meu. Un îndemn de a mă regăsi pe mine însumi, pentru că eu sînt răsăritul lunii la sud ». O căsătorie arabă: « *O mie și una de nopți*, cu nouăzeci la sută de realitate. Ce aromă pătrunzătoare, îmbătătoare și clară în același timp ». Și, în fine: « Toate acestea pătrund profund și dulce în personalitatea mea, le simt și capăt ceva fără efort. Culoarea m-a răpit. Nu simt nevoia s-o stăpînesc. M-a răpit pentru totdeauna, o știu. Acesta este înțelesul orei fericite: sîntem una, eu și culoarea. Sînt pictor ». [44]

Deosebită de cea a lui Kandinsky este formația lui Klee, după cum sînt deosebite și înclinările lor filozofice. Klee, de exemplu, nici nu vrea să audă de teosofie sau de alte asemenea doctrine.

43. Cfr. W. Grohmann: op. cit., p. 49.
44. Ibidem, p. 54.

Cînd cineva îi procură cărțile antroposofice ale lui Rudolf Steiner, pe care Kandinsky le admira, Klee refuză aceste cărți. Lui nu-i place nebulosul în artă, el vrea să fixeze cu extremă acuitate chiar ceea ce pare abia presimțirea unui adevăr. De aceea stilul său caută desăvîrșirea, concizia, sobrietatea care derivă dintr-o maximă rigoare, dintr-o îndemînare maximă. Chiar și cel mai vag vis al său, cel mai nesigur și aluziv caută să devină pură transparență, claritate intelectuală. Astfel, el reușește să ajungă unde nu reușise Kubin: într-un tărîm de existență cristalină nepătată de « noroiul cleios al lumii reale ».

Dar, din motivele pe care le-am expus, evadarea lui Klee are loc totdeauna, ori aproape totdeauna, în continuarea naturii; astfel, dotat cu o excepțională și extrem de subtilă fantezie, el creează o încîntătoare fabulă în care regnul mineral, regnul vegetal, regnul animal, spațiile cosmice și universurile stelare se întîlnesc. Nu e ușor să ieși din grădinile lui Klee. Te rotești aici printre arborescențe lunare, printre tufișuri de corali, pe lacuri de amiantă. Privești printre ramuri la verzile păsări de fosfor, la stelele ce se confundă cu chiciura. Trăiești cînd într-un peisaj de cuarț, cînd într-o landă submarină, în sînul unei lumini prețioase de alge și diamant. Alteori, însă, umbli pe un mozaic vibrant sau printr-o pădure de simboluri domestice ori exotice care emană o cromatică ușor toxică ca la o invizibilă dezintegrare. Dar viziunea sa devine cîteodată mai directă, mai nemijlocită.

Să citim cîteva titluri de tablouri ale lui Klee, titluri născute o dată cu inspirația tabloului: *Porumbel coborînd din cer, Păsări acvatice, Pavilionul femeilor, Acoperiș albastru, Lună portocalie, Parc sub ploaie, Ex-Kaiserul, Flori în noapte.* Să le confruntăm cu unele titluri de tablouri ale lui Kandinsky: *Pată neagră I, Tablou cu fundal alb, Tablou mic cu galben, Improvizație cu forme reci, Oscilație în puncte.* Chiar și această simplă confruntare ne va putea furniza o indicație în plus asupra orientărilor diferite ale acestor doi artiști.

Klee caută scheletul delicat al frunzelor, sufletul firului de iarbă, schema circulației sevei în tulpina unui copac, geografia nervilor care șerpuiesc în corpul terestru; caută viața în starea ei germinală.

Nici chiar în perioada Bauhaus-ului, (1921—1925) cînd Kandinsky trece la abstracționalismul « rece » adică geometric, suferind influența constructivistă a mediului, Klee nu va renunța la supremația inspirației. Va introduce și el în operele sale elemente structurale, recunoscînd utilitatea geometriei și a mecanicii; dar în același timp le va recomanda elevilor săi: « Teoria e un ajutor pentru clarificare, avem legi, dar și posibilitatea de a ne îndepărta de ele.

Cine urmează regulile cu prea multă rigoare, se pierde într-un cîmp steril. Punctul de vedere poate fi schimbat ca și obiectele. În orice caz, mișcarea liberă este aproape o îndatorire morală. Poți oricînd reprezenta ceva, numai din interes pentru norme. Dar, cu aceasta, artistul nu-și împlinește datoria, pentru că scopul unui tablou este întotdeauna de a ne face fericiți ». [45]

Bauhaus-ul fusese fundat de către Gropius în 1919 ca o școală liberă de arte și meserii, avînd scopul de a furniza un bagaj de cunoștințe teoretice și practice de artă aplicată, de artă industrială și de artizanat. Era o școală democratică, apărută în climatul Republicii de la Weimar, republică născută din răsturnarea postbelică a monarhiei de către poporul german, pe de o parte și condusă de partidul social-democrat. La Bauhaus deci teza pozitivistă era reluată într-o perspectivă socialistă. Iluzia reformistă făcea impresie, dar nimeni nu se va îndoi de sinceritatea lui Gropius și a multora dintre colaboratorii săi. În manifestul Bauhaus-ului din 1919 se spune printre altele: « Furnizăm o nouă comunitate de meșteri fără distincție de clasă care ridică o barieră arogantă între artizan și artist. Împreună concepem și creăm noul edificiu al viitorului, care va îmbrățișa arhitectura, sculptura și pictura într-o singură unitate și care va fi ridicat într-o zi către cer de mîinile a milioane de oameni ai muncii, ca simbolul de cristal al unei noi credințe ». [46]

Iată, deci, unde-și are rădăcina acel « a ne face fericiți » al lui Klee. Și el, cel puțin pentru o vreme, a crezut în socialismul Bauhaus-ului și în puterea de mîntuire socială a artei. Și a crezut în ele cu însuflețire, cu speranțe depline. Concluzia conferinței sale de la Jena din 1924 o confirmă în mod explicit: « Opera trebuie să crească mereu mai înaltă și cînd vremea ei va fi venit, cu atît mai bine. Noi trebuie s-o căutăm încă. Am găsit părți din ea, nu încă întregul. Noi nu avem încă această forță finală fiindcă poporul nu este cu noi. Dar noi căutăm un popor. Am început acolo, la Bauhaus, cu o comunitate căreia îi consacrăm tot ce avem ».

Realismul expresionist

Der Blaue Reiter se sfîrșise, dar în 1924 avu loc înțelegerea dintre așa-numiții « Cei patru albaștri », constituită din Kandinsky, Klee, Jawlensky, Feininger. Acesta din urmă, reluase, în multe aspecte, căutările lui Marc, contopind elemente cubiste și futuriste cu o deosebită exigență pentru puritatea formală. Dar deja de mulți ani, în Germania intervenise în viața artistică un alt șir de fapte hotărîtoare.

Războiul din 1914, împreună cu problemele sociale și politice, violent venite la rampă în perioada post-belică, determinaseră pe mulți artiști să reflecteze asupra experienței trecute și asupra situației culturii figurative așa cum se dezvolta ea în acei ani. Reflecția căpătă un caracter critic, un ton polemic. Se reacționa astfel împotriva tuturor acelor forme de artă care, într-un fel sau altul, eludau problemele cele mai urgente, problemele pe care o realitate de o implacabilă asprime le dezvăluia fără jumătăți de măsură, fără perifrazele obișnuite. Se reacționa, de aceea, împotriva efuziunilor sufletului, precum și împotriva tehnicismului lipsit de suflet. Soluția, ori calea spre soluționare, apărea acum într-o artă împlîntată tocmai în acea realitate contradictorie și accidentată, deci, într-o artă fără alibiuri spiritualiste sau reformiste: o artă aspră și nemiloasă ca realitatea, dar care să fie totodată folositoare omului. În fine, o artă « revoluționară » nu atît în formă cît în conținut.

Aceasta a fost mai cu seamă poziția artistei Käthe Kollwitz, a lui Barlach, Otto Dix, Grosz, Beckmann, John Heartfield, Hans Grundig.

Cauzele unei atare reacții le-a fixat Grosz într-o pagină din 1925, pagină în care analizează tocmai situația care se crease în arta germană din acel timp: « Sufletul trebuia să intre în cursă. Acesta a fost punctul de plecare al multor expresioniști. Era vorba de domni foarte onorabili, puțin cam prea meditativi. Kandinsky scria muzică sau proiecta pe pînză muzica sufletului său. Paul Klee croșeta la o măsuță de lucru Biedermeyer lucrări fragile de fetiță. În așa-numita artă pură, doar sentimentele pictorului rămaseră obiect de reprezentare; consecința a fost că adevăratul pictor a fost constrîns să-și picteze propria viață lăuntrică. Și, de aici, se porni calamitatea. Rezultatul a fost că au luat naștere șaptezeci și șapte de tendințe artistice. Toți pretindeau că pictează *adevăratul* suflet. Au existat și unele grupuri care au recunoscut că totul este greșit, fiindcă sufletul este, de fapt, un model cam fluid; și, cu înfocată ardoare, se aruncară asupra altor probleme. Simultaneitate, mișcare, ritm! Și toate astea nu erau, natural, decît un încă și mai inutil idealism: pentru că în pictură simultaneitatea și mișcarea pură pot fi exprimate doar într-un mod nesatisfăcător.

« Și totuși tocmai aici se discern începuturile noilor cunoștințe. Cînd se vorbea despre dinamică, artiștii recunoșteau numaidecît

45. Citatul este luat din scrierile pedagogice ale lui Klee *(Pädagogisches Skizzenbuch)*. Cfr. W. Grohmann: op. cit., p. 199.

46. Cfr. C. Argan: *W. Gropius e la Bauhau*, Einaudi, Torino, 1951, p. 49.

că în desenele aride ale inginerilor dinamica își afla expresia proprie cea mai nemijlocită. Cercul și linia eliminau sufletul și speculația metafizică. Intrară atunci în scenă constructiviștii. Ei priveau în epoca lor cu o mai mare claritate, nu se refugiau în metafizică. Finalitățile lor erau libere de prejudecățile învechite, decăzute. Ei doreau realitatea, doreau să lucreze pentru exigențele actuale. Și pretindeau că producția artistică are scopuri controlabile. Totuși, în practică, constructiviștii comit o eroare: ei nu-și ajung scopul pentru că insistă, aproape toți, în a rămîne neclintiți în sfera de acțiune a artei convenționale. Ei uită că există un singur tip de constructivist: inginerul, arhitectul, metalurgistul, tîmplarul: pe scurt, tehnicianul. Și cred că ei sînt cei care-l conduc, cîtă vreme ei nu sînt decît reflectarea acestuia. Cei mai cinstiți dintre ei lasă deci peoparte așa-zisa artă și încep să se ocupe de adevăratele baze ale constructivismului: cunoștințele tehnice. Dar încearcă totodată să salveze frumosul cuvînt *artă*, și, în consecință, o compromit. Mobilele Bauhaus-ului din Weimar sînt probabil construite cu distincție. Totuși te așezi mai cu dragă inimă pe scaune fabricate de tîmplari absolut anonimi, fiindcă sînt mai comode decît cele desenate de constructorii Bauhaus-ului, a căror tehnică se satisface în mod romantic prin ea însăși. Dezvoltarea logică a constructivismului duce la abolirea *artistului*, așa cum se prezintă el în forma sa actuală... Ce-i de făcut atunci? Tot ce s-a spus pînă aici duce spre o singură soluție: lichidarea artei ! Și totuși o atare soluție nu ne satisface. »[47]

Reacția la o asemenea stare de lucruri va provoca formarea unui nou curent artistic, numit *Die Neue Sachlichkeit:* « Noua obiectivitate ». Dar este greu de înțeles semnificația culturală a acestui curent și caracterele lui, contrastante și ele, dacă nu reușim să înțelegem soarta unui mare număr de intelectuali germani în perioada războiului și în perioada imediat următoare.

Experiența de moarte și de mizerie, împreună cu spectacolul ipocriziei patriotice a burghezului; ostentația bogăției și trufia generalilor; dezordinea înfrîngerii și prăbușirea în rușine a unei societăți; toate astea nu se întîmplaseră zadarnic. Ceea ce intuiseră în mod obscur unii dintre expresioniști se transformase într-o realitate cu mult mai tragică și mai înspăimîntătoare. Ulterioara deplasare spre stînga a intelectualilor era deci inevitabilă și ea a avut loc, adesea, în mod extrem și radical.

47. Cfr. G. Grosz, a cura di Ferdinando Ballo, Rosa e Ballo, Milano, 1946, pp. 9–10.

Una din consecințele acestei reacții împotriva cauzelor care generaseră aberația războiului este fără îndoială dadaismul, sub toate aspectele sale: literare, artistice, politice și de moravuri. Dar consecința cea mai de seamă a fost aceea a formării unui șir de literați, poeți, regizori teatrali și cinematografici, muzicieni, artiști angajați cu însuflețire în istoria acelei epoci; ei acționau prin lucrările lor în sprijinul forțelor revoluționare, hotărîți să facă o critică de fond a vechii societăți; dedicîndu-se, în fine, cu toată energia renașterii unei Germanii democratice. Peisajul cultural al acestei perioade este unul dintre cele mai bogate și mai arzătoare, deși, în mod logic, eterogen și fărîmițat.

Revoluția din noiembrie 1918 răsturnase coroana imperială a Hohenzollernilor și, o dată cu ea, coroanele celorlalți douăzeci și cinci de principi ai Statelor germane. Era o revoluție năclăită de compromisuri, cu multe din forțele regimului trecut și, mai cu seamă, cu cadrele superioare ale armatei wilhelmiene, care rămîneau în funcție drept tutori ai ordinii. Dar era, cu toate astea, un eveniment excepțional, care reda libertatea unor numeroase energii intelectuale. Prăbușirea morală a claselor mijlocii germane, inflația, foamea creau o situație dificilă, dar confirmau totodată necesitatea soluției revoluționare. Plecînd de la o asemenea constatare se formase *Der Novembergruppe*, care aduna pe artiștii și pe arhitecții de avangardă, orientați politic spre stînga. Dar în timpul anilor Republicii de la Weimar activitatea culturală de inspirație democrată și socialistă crește în calitate și în intensitate. Bertolt Brecht a început să-și scrie primele poezii și primele drame, Ernst Toller și-a dedicat opera teatrală *Om masă* « proletarilor », Piscator își realizează punerile în scenă. În roman Heinrich Mann continuă rechizitoriul său antiburghez, Thomas Mann publică *Muntele vrăjit*, Arnold Zweig cărțile sale antirăzboinice, Döblin *Berlin Alexanderplatz*. O întreagă literatură de tip documentar, *reportajul* social, se afirmă ca un adevărat gen nou. Se remarcă, în fine, din sînul expresionismului apărut ca un protest al sentimentelor, cum se dezvoltă și capătă consistență un nou expresionism-realist sau un verism-expresionist cu caractere noi.

În artele figurative cei care au dat o orientare energică acestei noi tendințe au fost Barlach, parțial, și Käthe Kollwitz. Barlach începuse să sculpteze în lemn țărani, cerșetori, vagabonzi, încă de pe vremea călătoriei sale în Rusia meridională, care a avut loc în 1906. Atitudinea lui față de cei « umiliți și obidiți » era vag dostoievskiană: se amestecau în ea o adîncă simpatie și o vie religiozitate. În el « ruptura » cu viziunea pozitivistă a vieții s-a verificat cu o dureroasă sinceritate morală. « La un moment dat — scrie el — se

manifestă în mine o desprindere de acceptarea automată a oricărei forme fortuite. Mi se impuse alegerea unei forme hotărîte și puternice, grotești și armonioase, sau chiar a unei căutări intuitive, după ascunsele valori rizibile ori tragice, care stau în spatele măștii obișnuite.»[48] În spatele «măștii» el a căutat substanța adevărată a omului și a găsit-o, ca și Rouault, în cei care suferă nedreptatea. Mai mult decît Rouault, însă, el a avut simțul istoriei, astfel încît imaginile sale posedă o fermitate austeră, o vigoare mai puțin mistică. Barlach, deci, cu litografiile sale, cu gravurile și cu sculpturile sale în care derivările romantice și gotice erau asimilate unui patos actual, a favorizat orientarea spre un expresionism mai de conținut, mai definit, din punct de vedere stilistic, care va avea în monumentul ridicat în memoria celor căzuți pentru orașul Magdeburg, din anul 1929, exprimarea cea mai înaltă.

În ceea ce o privește pe Käthe Kollwitz, importanța ei în ambianța acestei tendințe realiste a expresionismului a fost trecută sub tăcere, într-un mod ciudat. În 1927, Romain Rolland scria: «Opera Käthei Kollwitz este cel mai de seamă poem al Germaniei de astăzi, un poem care oglindește pătimirile și durerile celor umili și simpli. Această femeie cu inimă virilă i-a cuprins pe toți în ochii ei și în brațele ei materne. Ea este glasul tăcerii popoarelor sacrificate».[49] Mai ales din acest punct de vedere opera ei grafică capătă o asemenea importanță. Stilul Käthei Kollwitz, de la planșele de o extraordinară vigoare evocatoare a *Revoltei țesătorilor*, 1898, și a *Războiului țăranilor*, 1907, concepute încă după gustul descriptiv, apăsat, al naturalismului, trecuse la moduri plastice mai sintetice, mai adunate și mai puternice. Mizeria cartierelor sărace ale Berlinului, spectacolul disperat al șomerilor, durerea mamelor pe care războiul le lăsase fără copii, luptele și manifestațiile muncitorești: acestea sînt subiectele pe care le tratează Kollwitz. Ținta ei se îndreaptă spre adîncime și adună în gesturi, făcîndu-le evidente, mișcările, pasiunile, gîndurile personajelor acestei mari drame umane care avea loc zi de zi în Berlinul înfrîngerii. «Aceste foi — va nota ea cîțiva ani mai tîrziu în *Jurnalul* său — sînt esența vieții mele. Nu am executat niciodată o lucrare la rece, ci întotdeauna, într-un anumit sens, cu sîngele meu.»[50]

Din această perioadă rămîn de neuitat planșele în care era comemorat Karl Liebknecht, asasinat împreună cu Rosa Luxemburg în ianuarie 1919, de ofițerii fostei armate wilhelmiene. Acel dublu delict a fost semnalul gravei involuții care urma să ducă la căderea Republicii de la Weimar și, deci, la venirea lui Hitler la putere. Kollwitz a dovedit că este conștientă de aceste lucruri. Litografia comemorativă executată în chiar același an s-a născut din această conștiință: muncitorii care plîng peste trupul neînsuflețit al lui Liebknecht sînt gravi și solemni, mîinile lor mari întinse pe albul lințoliu funebru, aproape într-un gest de mîngîiere, dau scenei o puternică intensitate patetică; figurile fac bloc, capul lui Liebknecht este stins și slab; ritmul narativ e simplu și sever. O litografie tipică noii orientări realiste a expresionismului.

Această tendință, deci, a cărei rădăcină trebuie căutată în filonul culturii naturaliste, constituie o tentativă serioasă de a depăși ruptura ce se crease la sfîrșitul secolului 19 între artă și societate. Artiștii hotărăsc să se alăture noii forțe istorice destinate a lua locul burgheziei și să pună arta lor în serviciul proletariatului. Independent de modul cum s-a desfășurat, acesta este un fapt bogat în consecințe culturale chiar și în perspectiva viitorului. Această alegere, în anii care vor urma, se va afla în centrul problemei unui larg sector al intelectualității, și întotdeauna, în momentele cele mai încordate și mai bogate ale istoriei, se va prezenta din nou, cu egală urgență: ea va apărea ca alternativă a crizei, a neliniștei, a disperării. Chiar și suprarealismul se va lovi de necesitatea unei atare alegeri. Aceasta este, în fapt, semnificația «suprarealismului în slujba revoluției».

Reprezentarea «dezastrelor războiului» este unul din aspectele fundamentale ale acestui realism expresionist. În 1924, Otto Dix deveni cunoscut tocmai printr-un ciclu de cincizeci de lucrări în acvaforte pe această temă. Soldat pe frontul de vest, el văzuse ororile nimicirilor, spectacolul chinuitor al tranșeelor, ciocnirile furioase, cărnurile sfîșiate de bombe. Și aceste orori, acest spectacol de moarte, el le reprezentase în planșele sale printr-o descripție precisă. Aici metoda naturalismului se dovedea încă o dată necesară pentru a nu lăsa de o parte nici un amănunt. Analiza ororii devenea în felul acesta un mod de a reda ura împotriva războiului. În fața corpurilor sfîșiate, a masacrelor, Dix nu-și întorcea capul, nu-și căuta mîntuirea pe «tărîmul spiritului». Dimpotrivă, el își fixa ochii asupra acelei realități mizerabile și înfricoșătoare, îi ținea larg deschiși. În această atitudine a sa exista un fel de elan rece, de inderogabilă determinare, care dădea viziunii sale o deosebită duritate. Părea că Dix nu vrea să lase loc în această viziune nici unui sentiment. Pentru ce, într-adevăr, să adaugi comentariul unui sentiment realității și așa elocvente în mod atroce prin ea însăși?

48. E. Barlach: *Ein selbsterzähltes Leben* (Autobiografie), R. Piper Verlag, München, 1948 p. 86. Prima ediție datează din 1928.

49. Cfr. M. De Micheli: op. cit., p. 8.

50. *Ibidem*, p. 17.

Ceea ce văzuse nu putea să piară atît de curînd din conştiinţa sa. Astfel de cîmpuri de bătălie, unde arme, reţele de sîrmă ghimpată, cadavre şi stîrvuri în putrefacţie se amestecau într-un peisaj blestemat, continuară să-i umple pînzele. Aceste tablouri ale lui Otto Dix erau oglinda fidelă a unei « civilizaţii » pierdute sau destinate să piară. Stilul pe care îl folosea era de aceea bine justificat. Expresionismul său îngheţat era astfel doar în aparenţă, pentru că se năştea dintr-o judecată încărcată de condamnare morală şi de ură. Felul lui de a deforma imaginea şi de a scoate în evidenţă, aproape cu ferocitate clinică, elementele cele mai brutale ale viziunii, avea analogii cu prefigurările torturate ale lui Grünewald, cu acei Hristoşi învineţiţi, sfîşiaţi şi răsuciţi, pictaţi în epoca măcelurilor ţărăneşti din prima jumătate a secolului al şaisprezecelea: aceeaşi mînă nemiloasă, acelaşi ochi care fixează oroarea, aceeaşi fermitate tăioasă.

Între capodoperele lui Dix, pe această temă, se situează *Tranşeea* din 1920, repetată în 1923, şi *Tripticul războiului* din 1929, reluat trei ani mai tîrziu. Nu e cu putinţă să uităm aici *Cele şapte păcate capitale* din 1933, unde el zugrăveşte un obscen sabat de vrăjitoare, monştri, personaje imunde, între care se vede şi Hitler, redus la proporţiile grotești ale unui pitic. Cu ură distilată, minuţioasă, împotriva nazismului, Dix a fixat pentru vecie pe pînză caracterul hîd şi irațional al « noii ordini germanice ». A nu se uita că 1933 este anul în care Hitler a fost numit cancelar al Reichului german.

Dar pe Otto Dix l-a atras şi reprezentarea mediului berlinez de după război, zugrăvirea dezordinei morale, a delictului, a violenţei. Sînt aceleaşi teme pe care le tratează George Grosz. Reformat medical în 1916, el s-a stabilit la Berlin, unde a văzut « infernul şi paradisul » şi pe care le-a desenat cu mînioasă agresivitate. Pentru a-şi făuri un mijloc expresiv adecvat subiectului el lăsă de o parte ceea ce învăţase la Academia din Dresda şi se întoarse mai curînd spre epigrafia populară, spre desenele mîzgălite pe zidurile străzilor. O povesteşte el însuşi: « Pentru a obţine un stil corespunzător urîciunii şi cruzimii modelelor mele am copiat folclorul latrinelor, care îmi părea expresia cea mai nemijlocită, traducerea cea mai directă a sentimentelor tari... Şi astfel am luat în seamă desenele copiilor, pentru sinceritatea lor. Mi-am făcut în felul acesta stilul incisiv, desenul cu vîrful cuţitului de care aveam nevoie ». [51] Desigur el nu-i uită nici pe Dürer, Goya şi Hogarth, dar « izvorul » său artistic *direct* trebuie căutat tocmai aici.

51. Cfr. G. Grosz: ed. cit., p. 46. Pentru momentul dadaist, atît în privinţa lui Grosz cît şi a lui Otto Dix, cfr. pp. 152–158.

În 1917 publică prima sa culegere de desene, înainte de a fi rechemat sub arme în anul următor. Din toate părţile se ridică strigăte de scandal şi bunii burghezi, luaţi la ţintă, îşi sfîşiară hainele înaintea acelor foi. Dar asta era exact ceea ce dorise Grosz.

Desenele lui exprimau disperare, mînie, resentiment. El desena beţivani, oameni care vomitau, asasini, sinucigaşi. Desenă de asemenea « soldaţi fără nas, invalizi de război cu braţe de oţel, semănînd cu nişte crabi; doi soldaţi din trupele sanitare care imobilizau un ostaş înnebunit într-o cămaşă de forţă făcută dintr-o pătură de cal; un soldat cu un singur braţ care saluta o doamnă decorată cu felurite medalii, în vreme ce ea îi punea pe pat un mic tort; un colonel cu pantalonii descheiaţi în momentul de a îmbrăţişa o infirmieră; un soldat din corpul sanitar care golea într-o groapă o găleată plină de bucăţi de trupuri omeneşti... un schelet îmbrăcat în uniformă de recrut, care se supunea unui examen militar ». [52]

Acestea erau subiectele, enumerate de el însuşi, pe care Grosz le înfrunta. Antimilitarismul său era, de altfel, după cum s-a văzut, un sentiment răspîndit printre cei mai buni intelectuali... Brecht, de exemplu, a scris în aceeaşi perioadă unele dintre cele mai puternice balade antirăzboinice ale sale, compuneri care, în spiritul şi chiar modurile lor de expresie, au multe asemănări cu desenele lui Grosz. Să ne amintim doar de *Legenda soldatului mort*, şi îndeosebi de unele strofe:

Şi cînd, după a cincea primăvară,
Văzu că pacea nu-i de întrezărit,
Soldatul socoti că-i timp să moară
Şi, ca un bun erou, s-a săvîrşit.

Războiul însă nu se mîntuise,
Şi Kaizerului îi păruse rău
Că un soldat de-al său se cam grăbise
S-o ia-nainte de sorocul său...

.....

Comisia, din felceri doar formată,
Se îndreptă spre cimitir pios
Şi cu cazmaua-n sfîntul mir muiată,
Soldatul mort din groapa lui l-au scos.

52. G. Grosz: *Un piccolo si e un grande no*, Longanesi, 1948, p. 155.

Examinînd mai cu temei soldatul,
Sau ce mai rămăsese din cel viu,
Un felcer clătină din cap: « Băiatul
E « b.p.f. » *, dar mare chiulangiu.

.....

În burta putrezită îi turnară
Rachiu — apoi, l-au prins de subsuori,
Golașă, o muieruşcă bălăioară,
Și încă două strașnice surori.

Cum însă mortul prea puțea amarnic,
Un popă ce-nainte-i șchiopăta,
Cădelnița tămîie cît mai harnic
Să nu se-mpută aerul cumva.

.....

Doi sanitari îl sprijineau prin gloată,
Ținîndu-l de mijloc și cu dichis
Ca nu cumva s-alunece în zloată,
Că lucrul ăsta-n oaste nu-i permis.

Cu roșu, alb și negru, bidineaua
Îi potrivi cămașa puțintel,
Ca să se vadă cît mai mult vopseaua
Și mai puțin din scîrna de pe el.

Un domn solemn în fracul ce-l îmbumbă
Păşeşte grav, purtînd pieptar scrobit,
Făcîndu-și datoria ce-i incumbă
Oricărui bun german bine simțit... [53]

Una din aceste balade, *Cei trei soldați*, apăru în 1932 ilustrată chiar de Grosz. După război, el își dezvoltă și îmbogăți temele. Nici una dintre contradicțiile postbelice nu scăpă țintei sale, căutării sale. Multe dintre lucrurile pe care le gravează sau le desenează pe hîrtie se agită și în sufletul său. El nu este, desigur, un « pur » al sentimentului. Dar chiar și această psihologie a sa, iritată,

* Bun pentru front.

53. Trad. din R. Fertonani în *Io Bertolt Brecht*, Ed. Avanti, Milano, 1956, pp. 77–81 trad. în rom. de Demostene Botez și Lazăr Iliescu, (« Cele mai frumoase poezii »).

tulburată de sexualitate și de sadismul mic burghez, el reușește s-o determine a servi la o mai mare pătrundere a subiectului, o răspîndește pe o pagină ca pe un acid corosiv. Din această cauză, rar vreun desen a fost mai crud, mai mușcător, mai sincer și « rău » ca al său. Aceste desene nu erau doar o denunțare, un act de acuzare lansat de la o tribună morală înălțată deasupra situației generale: ele erau și o confesiune. De aici neliniștitoarea lor eficacitate.

Acești oameni care se agită pe străzi, care mănîncă , beau, sau merg la biserică, acești burghezi « ireproșabili », acești căpitani de industrie, acești apărători ai patriei, acești oameni de ordine, nu au taine pentru Grosz. El îi descoperă, le arată dezgustătoarea goliciune sub fracul, uniformele, toalete rafinate. Îi descoperă din punct de vedere fizic, le dezvăluie sub veșminte urîtele obezități, burțile păroase, sexele dezgustătoare; și scoate la iveală, în fizicul lor atît de brutal dezgolit, instinctele bestiale.

Grosz este un angajat și din punct de vedere politic. Asemenea lui Toller, Kollwitz, Dix, Brecht, Huelsenbeck, simpatiile lui sînt orientate spre organizația spartachistă care va încerca, în ianuarie 1919, o insurecție împotriva înclinării spre dreapta a social-democrației germane. În autobiografia sa, *Un mic « da » și un mare « nu »*, Grosz dă frîu liber sarcasmului împotriva conducătorilor Republicii de la Weimar: « Măsurile luate de Noske erau o indicație limpede a poziției pe care se situa, adică de partea reacțiunii și împotriva lucrătorilor sărmani și șomeri. Violența domnea: Karl Liebknecht și Rosa Luxemburg fuseseră asasinați. Cei care se aflau la putere n-au mișcat un deget. Ebert, fostul șelar, pe atunci președinte al Republicii, era ocupat să-și taie mustățile așa cum trebuie, în așa fel încît să pară reprezentantul celor mai largi pături sociale. În locul pălăriei democraților de la 1848 purta joben. Trebuia să joace un rol. Meissner, consilierul particular, maestru de ceremonie al Republicii, veghea ca Ebert să facă totul conform etichetei de la curte și nimic din ce ar putea dezvălui faptul bine cunoscut că el aparținuse cîndva proletariatului ». [54] Dar nu numai în pagini autobiografice se răfuiește Grosz cu conducătorii social-democrați și cu aliații lor, ci și în desenele sale, pline de referiri directe sau indirecte la faptele acestora. Iată-l, de pildă, pe Noske, răspunzător de masacrul muncitoresc din martie 1919, ridicat în scări, ca o fantoșă, cum strînge în pumni bastonul de mareșal; iată-l pe ministrul Ledebour, un moșneag zbîrcit, știrb, bombănind într-una, cum își agită mîinile mititele încleștate de mînie; iată-l pe Hindenburg, comandantul armatei, care prezidează în uniformă de gală

54. Cfr. G. Grosz: ed. cit., p. 46.

consiliul de miniștri... Grosz se folosea, într-adevăr, de desenele sale ca de o armă.

Era în toate astea un fel de ardoare extremistă, de sectarism. El disprețuia, în vremea aceea, tot ce nu servea în mod direct lupta. « Artele și artiștii — afirma el — nu valorează cît un os ori cît un singur fir de păr al unui muncitor care luptă pentru pîinea sa. » Mulți ani mai tîrziu, Grosz va risipi pe credința înfocată de acum un scepticism conformist, dar istoria rămîne. Nici măcar nu este greu dacă vrei să găsești, în exasperarea psihologică a lui Grosz din epoca aceea, unele elemente, unele indicii ale poziției lui ulterioare, aplecarea spre o concepție a universului ca fruct al unui mister de nepătruns; totuși o asemenea istorie aruncă o lumină vie asupra destinului intelectualilor care, încercînd să se reînsereze în rolul istoric al unei clase noi, au sperat să depășească criza deschisă după 1848.

Forța cu care s-a pus această problemă unui întreg și larg sector al culturii expresioniste este fără îndoială una din laturile cele mai interesante ale acestei mișcări atît de greu de închis într-o definiție. O atare problemă i-a preocupat și pe artiști ca Beckmann sau Kokoschka, care însă au acționat mereu în afara grupărilor constituite.

Asemenea lui Dix și Grosz, Beckmann se descoperi pe sine însuși în haosul războiului. Masacrele frontului acționează asupra lui ca un îndemn spre o artă dramatică, de avertisment. Verismul său nu a avut niciodată descărnata și recea expunere a lui Dix, ci vociferarea violentă a unui profet. El nu știe să găsească pricinile răului, din acesta el încearcă numai apăsarea și spaima. Arta lui răsună ca un semnal de alarmă în fața omului dezumanizat. Tablourile sale sînt încețate de figuri care gesticulează. El este un expresionist în sensul cel mai clar al cuvîntului. În pînzele sale compoziția nu este rezultatul unei dispuneri calculate, ci revărsarea unui elan vizionar. Totuși Beckmann e un pictor care exclude posibilitatea unei soluții care ar duce spre abstracționism. Chiar și pe plan teoretic el se situează la polul opus lui Kandinsky: pentru el invizibilul se manifestă numai prin intermediul lumii obiective. De aceea tablourile sale sînt *în mod atît de materialist* impunătoare. Aspru, urlînd, chiar mojic în reprezentarea realității, dar întotdeauna de o excepțională sinceritate, Beckmann pare a crede că numai un orb e capabil să domine viața oamenilor, dar, în același timp, împotriva acestui destin el ridică, oricît ar fi de absurdă, o atotputernică încredere în om. Un atare mod de a concepe istoria insuflă pînzelor lui Beckmann o măreție tragică pe care el o traduce prin moduri monumentale. Beckmann refuză tonurile elegiace, efuziunile inimii. Cu cît tema îl poartă spre o soluție patetică, cu atît el devine mai clar

și mai disprețuitor, cu atît gesturile elocvenței se automatizează. El a exprimat foarte bine sensul căutării sale într-o confesiune din 1920: « De la o imitare ușuratică a vizibilului, de la degenerare căznit artistică și goală decorație, de la un tumefiat misticism fals și sentimental, sperăm să ajungem la obiectivismul transcendent, cum poate fi acela care țîșnește dintr-o dragoste adîncă pentru natură și pentru oameni ».[55] Un tablou precum *Noaptea*, din 1919, care are drept temă un masacru într-o casă a unei bande de răufăcători, rămîne printre exemplele cele mai tipice ale acestei perioade din creația sa.

Anxietatea metafizică ce se face simțită la Beckmann nu devine la el un vehicul de fugă și acest lucru conferă problematicii sale o forță adevărată. Acesta este Beckmann, ceea ce rezistă din el, partea cea mai vitală a creației sale, superioară celei ce va urma, încărcată de imagini mai lustruite și mistice. El își va regăsi energia de odinioară ori de cîte ori se va izbi, cu fruntea încăpățînată și furioasă, de asprimea vieții, și numai atunci.

Atitudinea lui nu-i va permite să adere la mișcarea *Noua obiectivitate*, la care aderă în schimb Dix și Grosz. Pe de altă parte o atare mișcare, constituită între 1923 și 1924, va prezenta aspecte contradictorii, care vor putea face posibilă confundarea *Noii obiectivități* cu realismul magic. Beckmann, în realitate, deși trăind adîncit în clima expresionistă, este un solitar ca și Kokoschka.

Fără prezența acestui artist, a lui Kokoschka, peisajul expresionismului german ar fi lipsit de unul din elementele sale fundamentale. El s-a format în Viena lui Klimt, a cărui influență o suferă, asemenea unui alt artist extrem de înzestrat, mort tînăr, Egon Schiele. Atmosfera este și la Viena expresionistă. Aici, de pildă, lucrează Richard Gerstl, și el stins din viață de tînăr, care pictează cu un surprinzător elan pe linia lui Munch. Contactele directe ale lui Kokoschka cu Berlinul încep curînd, către anul 1910, cînd el pictase deja o serie de tablouri sigure, unde personalitatea și caracteristicile limbajului său apar de pe atunci definite : portretele lui Peter Altenberg, Ritter von Janikowsky, Herwarth Walden. În anii petrecuți la Dresda, între 1917 și 1924, el atinge maturitatea.

Și în cazul lui Kokoschka problema e cea tipică expresionismului: a învesti lucrurile cu suflul fierbinte al propriei pasiuni pînă la înduplecarea lor, la topirea lor, constrîngîndu-le să-și trădeze

55. Cfr. W. Hess: op. cit., p. 153.

secretul. Subiectivismul său e întotdeauna condiționat de realitatea care îi stă în față. El o investighează și o răscolește, dar nu se desparte de ea niciodată. Trăiește în sînul ei cu suferința lui personală. Între el și natură există un raport de simpatie în sensul etimologic al termenului: acela de a *pătimi împreună*; deci mijlocul expresiv de care avea nevoie Kokoschka era un mijloc direct, ceva foarte asemănător cu mijlocul impresionist, rapid, vibrant, dar străbătut de o întreagă substanță psihologică nouă. Procedeul era asemănător cu cel al lui Van Gogh, artist pe care Kokoschka l-a privit cu atenție. Dar poate mai mult decît Van Gogh, i-au fost folositoare trăsăturile de penel dense și furioase ale bătrînului Corinth, care știuse să ducă impresionismul german către un avînt arzător. Alături de Van Gogh și de Corinth trebuie să punem totuși încă un artist: pe El Greco. Oricum, la cucerirea limbajului, Kokoschka ajunse mișcat de cea mai adîncă necesitate a lumii sale poetice, fără să se preocupe în mod excesiv de teoretizarea experiențelor sale formale.

Pentru Kokoschka pictura e fervoare constantă și vie, exaltare a întregii sale ființe. Dar ceea ce e de o egală importanță, pictura este și expresia unei idei, a unui concept. Această convingere îi va permite ulterior să atace teme sociale ori chiar politice pe planul marii compoziții, așa cum a făcut în vasta pînză pictată la Viena în 1931 pe tema *Asistenței sociale a copiilor în Viena socialistă* și, mai direct încă, în tablourile politice pe care le va picta ca un protest împotriva dezlănțuirii rasismului și violențelor rasiste. [56] Concluzia acestui itinerar kokoschkian pot fi considerate declarațiile sale publicate în 1952: « Societatea proletară din zilele noastre are nevoie mai cu seamă de reflecție, astfel încît să nu se întîmple ca orice individ, în trufia sa intelectuală, să se considere chemat la o operă de distrugere, fiind sigur că țigla fatală va putea zdrobi numai craniul vecinului. Dacă nu o trează conștiință socială, cel puțin

56. Între tablourile politice îl citäm pe unul din 1940 intitulat *Oul roșu*, care îi reprezintă pe cei *patru mari* din acea vreme adunați la o masă și mîncînd un pui fript. La un moment dat puiul începe să zboare și lasă să cadă oul roșu, care se sparge. Mussolini se dă înapoi terorizat; Hitler cu o pălărie de paiață pe cap începe să urle; leul britanic își arată pe coadă semnul lirei sterline; pisica franceză se ascunde sub masă și privește ambiguu tricornul lui Napoleon. În fund, Praga în flăcări, efect al Convenției de la München. Un alt tablou este *Pentru ce luptăm:* « Jos, o mamă istovită de eforturi ține pe pîntec un copil care se joacă cu un șoarece; într-o latură o mașină rotitoare înghite la un capăt oase și scoate la celălalt gloanțe; pe latura opusă *Candide* al lui Voltaire rînjește; mai sus apar Gandhi, Negusul, financiarul german Schacht și cel britanic Montagu Norman, un episcop care dă cu o mînă obol la Crucea Roșie iar cu celaltă binecuvîntează trupele care luptă; în centru domină peste toți și toate figura unui biet om torturat, pe al cărui piept sînt gravate literele *P* și *J*, inițialele de « *Periat Judeu* ». Descrierea reprodusă aparține lui M. Masciotta: *Kokoschka*, Del Turco, Fir nze, 1949 p. 42. Alte tablouri sînt *Anschluss — Alice în Țara minunilor* și *Racul.*

o reflecție inteligentă ar trebui să-i sugereze artistului că un limbaj artistic necomunicabil își pierde orice semnificație dacă nu transmite ca un mesaj de la mine la tine experiența pe care umanitatea noastră și-o reînnoiește fără răgaz. Experiența este aceea care ne face, din membrii unei turme, oameni cu adevărat. Cu atît mai goală este existența estetului închis în propriul turn de fildeș. Existența acestuia este inutilă și antisocială ca și cum s-ar petrece într-un refugiu blindat ori subpămîntean. Nu putem, la urma urmelor, uita că lumea nu există doar pentru un om și nu se mișcă doar pentru noi ».[57]

Aceste cuvinte ale lui Kokoschka, chiar dacă privesc retrospectiv, cuprind mai bine decît orice alt discurs atitudinea fundamentală care precumpănea în clima confuză a acelor ani în acțiunea și în opera atîtor expresioniști și, mai cu seamă, a acelor care opuneau evadării prezența în viață și societate. Ajuns la putere, Hitler nu va face distincție. Cu numele de *artă degenerată* va condamna în bloc întreg expresionismul. Sentimentul crizei era prin el însuși o amenințare pentru dictatura care se pregătea să înlocuiască criza, conform unei sentințe a lui Goering, cu un « romantism de oțel ». În fond, expresioniștii mențineau deschisă o rană, demonstrau falimentul unei ordini, ca atare erau dușmani, și, ca atare, hitlerismul i-a persecutat, i-a risipit, le-a confiscat operele, le-a epurat din muzee, le-a distrus. Dar expresionismul german va rodi în alte experiențe fundamentale pentru arta modernă: în arta mexicană, în arta americană a epocii roosweltiene, în arta italiană din anii cei mai funești ai fascismului. În arta modernă, în fine, expresionismul german va rămîne ca una din experiențele cele mai arzătoare, o experiență-cheie; ca o matrice nici azi încă secătuită.

În Belgia

Mai tîrziu decît expresionismul german s-a format și manifestat mișcarea expresionismului belgian. Cu toate astea, încă din 1909, în bogatele cîmpii udate de Lys, între Deynze și Gand, la Laethem-Saint-Martin, s-au întîlnit și s-au recunoscut cei mai mari dintre protagoniștii a ceea ce va fi expresionismul belgian: Gustave de Smet, Permeke, Fritz van den Berghe, Albert Servaes. Expresionismul german a avut un ecou slab în Belgia, chiar dacă încă îna-

57. Cfr. H. K. Röthel: op. cit., p. 78.

inte de război, în 1912, a fost organizată la Bruxelles o expoziție a expresioniștilor din Germania și încă de pe atunci doi sau trei colecționari avizați își procuraseră cîteva din pînzele lui Marc, Kandinsky și alți cîțiva. Era vorba de contacte de foarte scurtă durată: în realitate Belgia continua să-și trăiască destinul figurativ într-un mod autonom. Războiul rupse apoi dintr-o dată și acel minim de raporturi ce se înnodaseră.

Abia în timpul conflictului, în 1916 mai precis, Permeke termină la Chardstock, mic sat din Devonshire, unde se refugiase după ieșirea din spital, un mănunchi de opere care înseamnă adevăratul început al expresionismului belgian. Rana primită în octombrie 1914 pe frontul din Anvers îl dusese în Anglia, departe de patria și de poporul său, dar tocmai această depărtare va face să devină acută în el nostalgia după marea sa, după cîmpiile sale și după oamenii care le populează. *Străinul, Măcelarul, Băutorul de cidru* constituie punctul de plecare al unui discurs figurativ, plin, masiv, epic, care se va închide abia în 1952, anul morții lui Permeke. Chiar și volumul de muncă pe care îl desfășura îi este caracteristic. Să ne amintim că într-o singură vară, în 1925, el a pictat trei sute de marine.

La sfîrșitul războiului, Permeke se reîntoarce în patrie și se stabilește la Ostende, pe țărmul Mării Nordului, într-o căsuță la picioarele farului. În anul următor, cu ocazia unei cine în onoarea lui Auguste Oleffe, James Ensor, luînd cuvîntul a spus: « Spre răsărit, un orizont mai puțin vast îmi oprea vederea; acolo un tînăr pictor ignorat lucra sub marele far: hirsut, tînăr și blond ca Oleffe, acest artist își arunca în mare tablourile neterminate, sacrificiu demn de antici. El simboliza efortul tinerei arte neînțelese: rostesc aici numele lui Constant Permeke, cel mai modest dintre toți ».

Din acest moment truda lui Permeke e aceea de a reprezenta o lume în tăria ei elementară. El nu caută primordialul cosmic al lui Nolde, ci mai degrabă sensul măreției omului, care stă înfipt în pămînt ca un copac milenar; sensul omului în vastitatea, în sufiul puternic al orizonturilor, în muncita liturghie a anotimpurilor în care viața și moartea alternează în ritm necontenit, de neoprit. Există în el ceva din Ensor, din Ensor cel care a pictat marea înfuriată ori *Vîslașul*. Dar mult mai mult se ghicesc, dincolo de cheagurile pămîntii ale culorilor sale, dincolo de paleta de culoarea pielii, posomorîtă, densă, țăranii lui Brueghel și chiar cei ai începuturilor lui Van Gogh. El este cu adevărat un flamand: nu-i lipsește sentimentul robust, sanguin, al existenței, dar nu-i lipsește nici sentimentul tragic al acesteia, ca în Rembrandt. În imaginile sale

nu se face simțită niciodată vreo slăbire, ci un pesimism energic, un pesimism eroic.

De aici caracterul formei permekiene. Dacă mulți expresioniști germani, prin intermediul poeticii spontaneității, a traducerii nemijlocite a inspirației pe pînză, ajunseseră la dizolvarea progresivă a formei, Permeke are nevoie, în ceea ce-l privește, de o formă compactă, solidă, rezistentă. Dar dacă expresioniștii germani adunați în *Neue Saklichkeit* (*Noua obiectivitate*), împotriva « efuziunilor », au simțit necesitatea unei forme grafice, analitice, descriptive, Permeke se simte atras de o formă plastică și sintetică, pentru că simple și elementare sînt înseși sentimentele sale.

Din această cauză el năzuiește spre un desen dur, pronunțat, esențial și din aceeași pricină el îmbrățișează metoda schematizării cubiste. Astfel el introduce sigla unghiului, a muchiei, a pătratului, în construcția imaginilor sale. Cubismul său e în întregime aici, nu are nimic de-a face cu specificul poetic cubist (în Franța tocmai în această perioadă, Gromaire opera într-o direcție asemănătoare, introducînd în bogatul și deja monotonul repertoriu al naturilor moarte cubiste, noi teme sociale, cu țărani, muncitori și soldați). Linia cubistă îi permite lui Permeke să dea figurilor sale o arhitectură, o monumentalitate. Dar nici un element privind fondul unui tablou, culoarea pură, abstracțiunea, nu pătrunde în combinația creatoare a lui Permeke. Semănătorii lui, amanții, logodnicii, beții, mîncătorii de supă, familiile sale de țărani, pescarii lui sînt cu adevărat în afara oricărei abstracțiuni. În aceste imagini există greutatea fizică, gravitatea personajelor. Permeke înfățișează oboseala și măreția existenței fixîndu-i semnificația în cîteva gesturi solemne. Țăranii lui sînt sumari, bondoci, cu mîini mari, picioare care se adîncesc în brazde, chipuri îndurerate, închise într-o imobilitate antică. Dar nu sînt generici, nu sînt embleme sau simboluri, sînt chiar țărani legați de destinul pămîntului printr-un pact care se pierde în vremuri, țărani care muncesc pămîntul și sînt îngropați în pămînt; sînt țărani-pescari sau pescari-țărani, a căror viață se reduce la această trudă neomenească ce îi leagă de mare și de cîmp.

Dincolo de această viziune se poate recunoaște încă naturalismul lui Zola, dar, fie numai pentru modul plastic și pentru afinitatea peisajului, sînt încă mai puternice asemănările cu Verhaeren, Verhaeren din *Toute la Flandre*. Am indicat deja unele coincidențe ale acestui poet belgian cu cîteva aspecte particulare ale lumii lui Ensor; în multe poezii din *Toute la Flandre*, publicat în 1907, spiritul și modurile literare sînt mult mai apropiate lui Permeke. Toate acestea înseamnă că și Permeke și expresioniștii belgieni au acționat într-un climat de cultură istoric, nu au fost un fruct întîmplător. E util,

din acest punct de vedere, să recitim măcar un text din Verhaeren: *Un village, Les vieux des villages* ori acesta, *Un toit, là-bas*:

Oh, casa pierdută în adîncul vechii ierni,
În dunele din Flandra şi vînturile mării!

Candela de aramă luminează abia un ungher
De odaie; şi e seară, şi e noapte şi e noiembrie.

Încă de la patru au tras gravele obloane;
Zidul e împărţit de umbra plaselor;

În jurul vetrei, sub tavan rătăceşte
Mirosul algelor, mirosul iodului.

După două zile de larg, de luptă cu valurile,
Tatăl s-a reîntors şi se odihneşte, sus;

Mama alăptează, pe cînd flacăra ce descreşte
Nu tulbură pacea sînului dezgolit.

Încet, aşezat pe taburetul şchiop,
Bunicul posomorît şi-a luat pipa şi se simte singur,

În casa unde toţi trăiesc sufocaţi,
Acest bătrîn fumează cu lăcomie.

Afară
Haita nenumărată a vînturilor
Latră pe lîngă praguri şi la ferestre;
Ele vin de peste valuri, de peste valuri spăimîntate,
Pentru Dumnezeu ştie ce masacru nocturn.
Orizontul e împuns de goană şi de zbor;
Ele jefuiesc duna şi devastează solul;
Dinţii lor aspri şi voluntari
Rod şi încrîncenează atît de amarnic
Că i-ar putea muşca în fundul pămîntului
Chiar şi pe morţi.

Ah, sub cerurile nebune tristul trai uman
Care îşi adăposteşte abia lîngă valuri chinul!

Mama cu fiii şi, în colţul său, bunicul,
Relicvă a trecutului, viu ce trăieşte singur,

Şi repetă, cu braţe obosite, litania,
Cu greu, întîmplările cotidiene.

Vai! biată viaţă în adîncul iernii vechi,
Cînd duna ţipă şi urlă o dată cu marea;

Cînd femeia ascultă, lîngă vatra stinsă,
Un nu ştiu ce în suflet de sărac şi trist,

Şi braţele ei, în febră şi pline de teamă,
Strîng copilul ca să-i facă loc în inimă:

Ea plînge şi aşteaptă, şi odaia pare
Un cuib lovit de pumnul lui noiembrie! [58]

La Permeke elocvenţa e mai conţinută, mai strînsă, dar în ea se află aceeaşi pasiune omenească, care-l uneşte în multe privinţe cu realismul secolului al nouăsprezecelea cu Millet, Daumier, chiar dacă sintaxa formală de care se foloseşte este acum adînc modificată. Nu se poate spune că poziţia celorlalţi expresionişti belgieni se deosebeşte mult, cu excepţia cazului lui Van den Berghe, care de la o înclinaţie comico-tragică din acei ani 1920—25 s-a orientat tot mai mult spre un simbolism de halucinaţii, sprijinit desigur pe Bosch şi pe gustul de sabat ensorian. Dar Gustave de Smet, Servaes, Loris Jespers, Edgard Tytgat, Jules de Sutter gravitează, chiar dacă mai puţin dramatic, în jurul aceleiaşi tematici, cu un limbaj care ia de la cubism doar unele indicaţii gramaticale. Brusselman este în schimb pictorul care va simţi problema cubistă într-o mai strînsă măsură formală, fără să abandoneze, de altfel, terenul formaţiei sale. Şcoala expresionistă belgiană are de aceea o fizionomie imposibil de confundat şi rezultatele sale sînt fără îndoială printre cele mai înalte. E vorba de un expresionism necerebral, nemetafizic, ale cărui personaje în ciocnirea cu elementele naturii îşi menţin o individualitate, o încăpăţînată încredere în ele însile.

Expresionism slav

La expresionismul nordic, germanic, belgian, trebuie să adăugăm expresionismul slav care s-a răspîndit în Europa centro-

58. Cfr. op. cit., p. 169.

occidentală, la Berlin, Dresda, Paris, în fine, în capitalele artistice, unde numeroși pictori și sculptori emigrau, în primii douăzeci de ani ai secolului, din Estul european. Un asemenea exod sau o asemenea dispersiune — mulți dintre acești artiști sînt evrei — este un fenomen extrem de interesant și ar merita o cercetare critică aparte. Nu numai în mediul tendinței expresioniste, de fapt, e notabilă contribuția artiștilor slavi, dar în întreg țesutul artei contemporane e ușor de întîlnit o tramă rusească, lituaniană, poloneză, ucraineană, românească. Am amintit deja numele lui Kandinsky, putem să le citățm și pe cele ale lui Lipchitz, Jawlensky, Kupka, Brâncuși, Gabo și Pevsner, Arhipenko, Gonciarova, Larionov, Zadkin. În ceea ce privește, în mod special, expresionismul, artiștii demni de amintit sînt Segall, Chagall și Soutine.

Segall a sosit la Berlin în 1906 și s-a mutat la Dresda patru ani mai tîrziu. Aici i-a cunoscut pe Dix și Grosz. Pictura sa însă nu intră în gustul grafic și analitic al celor doi artiști germani; el exprimă dureroasa fixitate a figurilor sale cu moduri aproape similare cu cel din *Les demoiselles d'Avignon* al lui Picasso, un Picasso protocubist, atent la experiența sculpturii primitive. În 1912, după exemplul lui Nolde și Pechstein, va merge și el în căutarea unor pămînturi virgine, îmbarcîndu-se pentru Brazilia. Mai mult decît exotism, pur și simplu, la el era vorba de o aspirație spre modul de viață biblic, patriarhal, al unei sugestii născute din amintirea povestirilor ebraice ascultate la Vilnius, orașul său natal, în copilărie: poate că într-o țară primitivă ca Brazilia — trebuie să fi gîndit el — un vis ca acesta se poate adeveri.

Perioada din jurul anilor 1920 este probabil epoca cea mai bună din creația lui Segall, reîntors din Brazilia în 1913. Din America de Sud adusese viziunea unor peisaje intense, dar calme. El le-a pictat însă fără a reuși să se sustragă presentimentelor tragediei iminente care invadau pînzele multor altor expresioniști. Segall refuză însă acel spirit destructiv care avea priză la atîția artiști. Deși, poate numai în mod confuz afectiv, el se simțea făcînd parte în mod solidar din comunitatea umană a cărei mizerie o cunoscuse în călătoria emigranților din Amsterdam spre pămînturile făgăduite ale Americii Latine.

Sentiment pe care avu cum să-l aprofundeze în chip dureros o dată cu izbucnirea primului război mondial, într-un lagăr de prizonieri civili, unde a fost închis ca cetățean rus. Aceste experiențe sînt factorii care, fie și prin incertitudini și ezitări, decid orientarea sa și-i îngăduie să ajungă la rezultatele cele mai sigure ale artei sale în anii ce urmează imediat conflictului. *Amintire din Vilnius (Vilna) Străbunii mei, Interior de oameni sărmani*, alături

de *Familia bolnavă* sînt cîteva din lucrările sale cele mai semnificative și concludente. În ele personalitatea lui Segall se definește ca o personalitate de natură elegiacă mai înainte chiar de a fi tragică sau dramatică: într-adevăr, cruzimea războiului, ororile foamei, contrastele sociale provoacă în el mai mult un ecou de uimire dezolată decît accentul invectivei ori strigătul de protest. Ceva hieratic plutește aproape întotdeauna peste figurile sale.

În 1924 se va reîntoarce definitiv în Brazilia dar inspirația sa nu se va schimba. Cubism-expresionismul său va rămîne caracteristica stilistică fundamentală a artei sale. Exoduri, războaie, pogromuri vor continua să-i populeze pînzele cu un aer de lamentație solemnă, pînă aproape de sfîrșitul zilelor sale.

Și Chagall, asemenea lui Segall, este atras de lumea țăranilor săraci, a vagabonzilor, a cerșetorilor. Este o temă, de altfel, care apare adesea în literatura rusă și a cărei prezență se face simțită și în pictura democrată a secolului 19: edecarii lui Repin, mizerabilii lui Veresciaghin. Chagall transportă această temă într-o lume de basm: în acest regat el visează fericirea pentru cei săraci.

Mulți ani mai tîrziu Chagall va scrie: « Deschizînd ochii, pentru întîia oară, întîlnii lumea: orașul și casa, care apoi, puțin cîte puțin, se fixară în mine, pentru totdeauna. Mai tîrziu întîlnii o fată. Ea îmi traversă inima și se așternu în pînzele mele... Și, în fine, cunoscui revoluția rusă. Fantomele inutile se risipiră. Ea mi-a descoperit noi perspective și, în contact cu timpul meu, ea continuă să mă țină în lanțurile ei. Mai prețioasă, poate, decît orice prietenie, decît oricare întîlnire, ea este asemenea chemării abisului și a speranțelor ».[59] În această revoluție el vedea visul de fericire al cerșetorilor săi. Dar valurile aspre ale revoluției respinseră visul delicat al lui Chagall în Europa.

El fusese deja la Paris, în 1910, iar în 1923 se reîntoarce acolo, trecînd prin Berlin, unde mai fusese în 1914. Suferă și el sugestia cubistă, dar numai ca o posibilitate de a suprapune imaginile, de a le încastra unele în altele, de a le face să trăiască simultan, deși diferite, pe aceeași suprafață a tabloului. Cubismul său e deci în întregime de natură arbitrară și fantastică, nu are nimic din rigoarea geometrică. Asupra lui au acționat mai viguros icoanele țărănești ale pămîntului său, primitivismul lor nealterat, misticismul lor popular.

Poetica lui Chagall este deci cu totul ancorată în sentiment, în simpatia raporturilor omenești. Inima lui Chagall e inocentă, suffe-

59. Cfr. *Minotaure*, Paris, nn. 3—4, 1933. E un răspuns al lui Chagall la o anchetă lansată de Breton și de Éluard printre artiști, asupra « întîlnirilor » hotărîtoare.

tul lui e candid. Arta lui se bazează pe instinctul feeric al naturii sale. În povești se întîmplă, într-adevăr, lucrurile cele mai ciudate: oamenii devin mici ca piticii, copiii cresc ca niște giganți blînzi, cît ai clipi din ochi, iar sărmanii zboară în cer cîntînd la vioară mai bine decît îngerii. Substanța inspirației lui Chagall nu este intelectualistă. În tablourile sale există oameni care muncesc pămîntul, care merg să se cunune la preot și mor înconjurați de lumînări. O dulce idilă locuiește în pînzele lui Chagall: nu mai e suferință pentru oameni, nu mai e robie. Omul și-a regăsit libertatea. Povara care-l încovoia a dispărut și el a devenit ușor, umblă fără să atingă pămîntul.

Iată ce povestesc tablourile sale, iată despre ce ne vorbesc culorile sale. El a transformat în imagini dorința sa de pace și de îndurare pentru oameni. Desenul său pueril, deformările sale sentimentale, culorile sale proaspete par a oglindi o lume care s-a eliberat din păcatul originar: din arborii pe care îi pictează au căzut pentru totdeauna fructele păcatului. Se întîmplă totuși ca el să creeze și imagini ale durerii, precum *Moartea*, pictată la Petersburg, unde locuiește între 1907 și 1909 și unde, la școala lui Bakst, aude vorbindu-se pentru întîia oară despre Gauguin, Van Gogh și Cézanne, de care va fi întrucîtva influențat; ca în *Bețivul* din 1912, ori *Vînzătorul de ziare* din 1914; dar și în aceste cazuri dramatismul său se estompează în sentiment, în patosul milei.

Mai sfîșietor decît Chagall, arzînd mai intens, este Chaim Soutine, elev și el ca și Segall, al școlii de artă din Vilnius. Parisul îl primește în 1911. El duce o existență dificilă, precară, dezordonată, împreună cu prietenul său intim, Modigliani, care sosise în capitala franceză cu patru ani mai înainte. Felul lor de a trăi nu este doar atitudine boemă, ci este ceva mai grav. Este ecoul poeticii lui Rimbaud în care disperarea și protestul se contopesc într-o voință autodestructivă. Este poetica pe care Rimbaud a exprimat-o în faimoasa «Scrisoare a profetului»: «Poetul devine profet printr-o lungă, imensă și rațională dezordine a tuturor simțurilor. În toate formele de dragoste, de suferință, de nebunie, el se caută pe sine însuși: consumă în el toate veninurile pentru a păstra din ele doar esența: inefabilă tortură, în care are nevoie de toată credința și de toată puterea supraomenească și în care devine între toți marele bolnav, marele criminal, marele blestemat — și supremul înțelept!» Această scrisoare este o cheie pentru o parte însemnată a artei moderne: de îndată ce «credința și puterea supraomenească» scad în intensitate, artistul cade pradă demonilor pe care i-a dezlănțuit el însuși, în revolta sa, iar boala, delirul, nebunia, patologicul, în fine, devin

tărîmul unic al libertății sale. Este epilogul cel mai tragic al decadentismului. La Soutine și la Modigliani această «credință», această «putere supraomenească» sînt încă vii în sînul vieții dezordonate, dar se zărește ceva care le amenință. Mai ales la Soutine.

El pictează din instinct, fără să se preocupe de curentele artistice și de tendințele care domină la Paris. Are obsesia imaginilor sale în care își revarsă convulsiv pasiunile, invectivele, presimțirile de distrugere. Roșul domnește peste pînzele sale, un roșu cald, dens ca sîngele din vene, un roșu de purpură care arde parcă în febră. Și împreună cu roșul, verdele, un verde cînd de mucegaiuri, și cînd de acute excitații vegetale. Și printre culorile roșu și verde, uneori, un alb orbitor, un galben, un albastru. El pictează hălcile spintecate pe care le vede spînzurînd în cîrligele din măcelării, puii jumuliți în nuditatea lor aproape obscenă pe care-i contemplă pe tejghelele prăvăliilor. Această carne măcelărită, aceste sărmane, lipsite de apărare, impudice animale, ucise și puse la vedere, capătă o valoare emblematică, există în ele ceva ca o amintire îndepărtată a unor măceluri făptuite în ghetouri, a unei mizerabile ginți jertfite. Ca și la Segall, la Soutine se întrezărește tristețea de veacuri a propriului său popor persecutat. Astfel în băieții pe care-i pictează, în micii clerici, în micii servitori de prin hoteluri, se face simțită o înduioșare infinită, sfîșietoare, pentru inocența delicată oferită loviturilor soartei.

Toate aceste motive, aceste intuiții confuze și arzătoare, par a fi condensate în acel *Autoportret* pe care și l-a făcut în 1918, la vîrsta de 24 de ani. Imaginea pe care Soutine a pictat-o pe pînză e aceea a unui *Ecce Homo* modern, a unui respins, a unei ființe jignite în carnea și în spiritul ei. Dezarmat, umilit, singur: astfel s-a reprezentat el pe sine însuși, dar așa îi vedea pe toți oamenii umili, expuși și condamnați. El s-a pictat pe sine însuși cu deformări brutale, dar din această imagine se înalță o invocație de o necrezut de melancolică blîndețe, aproape o extremă rugăminte de îndurare.

Expresionism italian

Ni se pare firesc să vorbim imediat despre Modigliani, dată fiind strînsa prietenie pe care el a avut-o pentru Soutine și de asemenea chiar pentru originea sa ebraică comună cu originile lui Segall și Chagall. El a avut o formație mai complexă decît Soutine. În fond, datele stilistice, care pot fi găsite la rădăcina creației lui Soutine, nu trec mult dincolo de Rembrandt și de El Greco. Modi-

gliani, în schimb, a absorbit în mare măsură sugestiile estetice răspîndite în aerul Parisului de la începutul secolului, de la Cézanne la Toulouse-Lautrec, de la sculptura neagră la Picasso, cel din « perioada albastră » și « perioada roz », de la *liberty* la cubism. În plus, trebuie reamintiți pictorii primitivi din Siena și manieriștii toscani. În ceea ce privește cultura sa nefigurativă, el punea alături de Bakunin și Nietzsche pe Oskar Wilde și D'Annunzio.

În Modigliani, deci, așa cum s-a observat, [60] acționează înclinații umanitare și aristocratice, populare și decadente. E în el ceva care-l împinge spre un estetism rafinat și ceva care-l îndeamnă spre un adevăr uman mai ascuțit, mai cercetat în adîncimea lui. Muncitorii săi, prietenii intelectuali, fetele, servitoarele, copiii triști și blînzi, cu privirea atentă, sînt culeși cu o afectuoasă meditație. Expresionismul lui Modigliani nu e agitat, e făcut mai degrabă dintr-o pasiune secretă, dintr-un fel de ardere interioară, pe care el, transpunînd-o pe pînză, îl constrînge într-un subtil înveliș stilistic. E, în fine, un expresionism care ține la eleganța sa, la o cadență a sa rafinată. Am putea crede că e vorba de un expresionism melodic. Acest lucru se poate constata din fluiditatea liniei modigliănești, din tendința ei spre voluta arabescului floral. În această formulare stilistică există însă permanent o măsură, o definiție grafică ce amintește destul de aproape, chiar și prin gustul deformărilor, tradiția florentină de la Botticelli la Pontormo: subțierea în formă de fus a figurii, lungile, delicatele gîturi, umerii înguști și ascendenți, claritatea desenului.

Aceste elemente caracteristice stilului lui Modigliani se întîlnesc mai cu seamă la nuduri: aici linia se poate modula în voie iar neliniștea lui subtilă, erotismul său estetizant aderă intim la voluptatea mlădioasă a formei, căreia îi adaugă intensitatea roșului, roșului-brun, roșului-ocru, ale corpurilor mereu gingașe și calde, cufundate într-o fragilă dorință de perdiție.

Nu se poate, totuși, spune că inspirația lui Modigliani are un sens unic. Mai ales în portrete, el dezvăluie o gamă surprinzătoare de sentimente, de la ironie la afecțiune, de la simpatie la dragoste, și tocmai această gamă diferită de sentimente este aceea care-i permite să nu devină arid în sigla figurativă pe care și-a inventat-o și pe care o repetă în fiecare tablou. În cei trei ani mai rodnici ai vieții sale, din 1915 în 1918, el a realizat creația sa cea mai valoroasă. A fost ca o răbufnire de flacără ce eliberează lumină și culoare, pe neașteptate, și, tot pe neașteptate, se stinge. În ianuarie 1920

60 Cfr. F. Russoli: *Catalogo Mostra Modigliani* (Catalogul expoziției Modigliani), Milano 1958, p. 7.

murea, distrus de o viață dezordonată. Asupra lui, literați și regizori au țesut o literatură facilă: *le peintre maudit* era un subiect prea sugestiv pentru a nu fi exploatat, dar există și un Modigliani fără povești și mituri literare de un gust îndoielnic; iar acesta este un Modigliani adevărat, pictor cam plăpînd, puțin cam feminin, dar bine definit în limbajul și în poezia sa. [61]

Modigliani se născuse la Livorno, dar Parisul sfîrșise prin a-l absorbi, prin a-i pune pecetea sa. Există un alt artist de pe coasta livorneză asupra căruia, în schimb, capitala Franței a acționat destul de puțin, cu toate că sosise aici aproximativ în aceeași epocă cu Modigliani. Este Lorenzo Viani. Și el, ca și Modigliani, ca Soutine și Chagall, a locuit la Ruche, o clădire din cartierul Vaugirard rezervat atelierelor de pictori, dar Viani n-a reușit cu nici un chip să capete un aer parizian.

Spre deosebire de Modigliani, Viani avea o autentică rădăcină plebeiană. Textele lui Bakunin și ale lui Marx, împreună cu versurile anarhice ale lui Gori, exaltau în el resentimente și pasiuni mult mai radicale. Amărăciunea pentru trădarea idealurilor risorgimentale, care înveninase ultimii ani ai vechilor *macchiaioli* ai lui Fattori, cu deosebire, anticlericalismul lor, împreună cu înflăcărata propovăduire a primului socialism anarhic care aducea un suflu de eliberare socială în sînul păturilor celor mai mizere, l-au cucerit pe de-antregul pe Viani. Pe atunci de la Savona la Livorno, litoralul ligurotoscan mișuna de anarhiști: ei erau expresia cea mai directă și primitivă a revoltei împotriva nedreptății. Înainte de a se înscrie, în 1900, la Institutul de Belle Arti din Lucca, Viani devenise șeful grupului anarhist din Viareggio *Delenda Chartago*. Anarhiști mai erau Roccatagliata, Ceccardi, Pea, Ungaretti, toți uniți într-un grup numit *Manipulul din Apua*. Primul său atelier Viani l-a avut în birourile Camerei de Muncă anarho-sindicalistă din Viareggio.

Aceste fapte n-ar fi importante dacă n-ar face corp comun cu arta lui Viani. Spiritul său refractar, rebel, dragostea pătimașă pentru cei dezmoșteniți, pentru bieții locuitori de pe litoral, pentru vagabonzi, îl fac să adere și la stările lor de spirit, la gusturile lor, la modurile lor de existență. El nu se logodise doar cu cauza, ci și cu felul de a gîndi și de a vorbi, cu dialectul, cu jargonul. Aceștia sînt oamenii pe care îi pictează el. Dar cum să pictezi asemenea personaje cu mijloacele cizelate, academice, care căpătaseră acum, asemenea picturii lui Sartorio, aprobarea culturii oficiale?

61. Cfr. J. Modigliani: *Modigliani senza leggenda*, Vallecchi, Firenze, 1958.

Lui Viani îi repugna această artă celebrativă, așa cum, de altfel, nu pricepea tendința figurativă de inspirație socialistă în genul lui De Amicis. El simțea necesitatea unui limbaj sacadat, grosolan, crud, agramat, țîșnit cu aceeași violență și brutalitate cu care viața îi deformase și îi batjocorise personajele, prietenii lui de fiecare zi în durere. Acesta este domeniul în care Viani se va opinti cu încăpățînare, mohorît, cu ură. El îi cunoaște pe Daumier, Toulouse-Lautrec, Steinlen, Forain, are sub ochi desenele satirice, polemice și politice ale lui Galantara din *Simplicissimus:* pe aceste urme, își încearcă el drumul, prin crispări, prin opintiri, dezordonate, dar mereu orientat către un scop: acela de a exprima o lume de suferință și revoltă. În fața temelor pe care vrea să le reprezinte, nu șovăie, alege întotdeauna calea mai dreaptă de la emoție la exprimare, scurtînd pînă la minimum distanța între cele două momente. Din această cauză Viani și-a făurit, în cele din urmă, un limbaj care aduce mai mult cu dialectul decît cu limba. Nu are, desigur, coerența formală a exemplelor franceze pe care le iubea. E un limbaj care-și iese uneori din țîțîni, care înaintează prin energici anacoluți, prin contradicții și grosolănii. Adevărul e că, uneori, Viani nu cunoaște măsură, nestăpînit, își dă drumul, exagerează. Dar și atunci el păstrează, mai întotdeauna, autenticitatea farsei populare, puternică și directă. Fapt este că el nu avea pentru oamenii pe care-i desena și picta o iubire literară, ci dragostea tovarășului de nenorocire, a fratelui, care îndură aceeași soartă. « Eu desenam — a mărturisit Viani cîndva — acele figuri aspre și istovite de lucrători și sărmani din care mă trag și pe care i-am iubit și-i iubesc cu devotament de fiu... Mîini anchilozate, picioare torturate, capete năucite, oameni văzuți cu ochi fizici dar printr-o dragoste spirituală și o fermă credință de concepții. » [62]

Între 1908 și 1915, el pictează cîteva din operele sale cele mai neliniștitoare. *Rătăciții, Piticul Andrea, Filozoful, Vînzătorul de pîine, Felcerul, Camera de Muncă, Clericul,* seria tablourilor *Peritucco, Stăpînitul de duhuri, Adunarea anarhistă.* Sînt imagini de mînie, de tragedie, de amenințare, imagini cu mult diferite față de cele ale lui Munch; în lucrările lui Munch se vădește un desfrîu chinuit, o lividă teroare de spectre, aici e o milă mînioasă, o ranchiună motivată. În Viani nu sînt dezechilibre psihologice, ci doar o furie primitivă împotriva dușmanilor celor săraci și o dragoste spinoasă și nemulțumită pentru aceștia.

A fost deja semnalată existența unei strînse legături între numeroasele pagini literare ale lui Viani și opera sa figurativă: aceeași

62. Cfr. Francia e Cortopassi: *Lorenzo Viani,* Vallecchi, Firenze, 1955, p. 19.

manieră severă de a schița figurile, același regionalism și același gust pentru aflarea modului « impresionant ». În fine, aproape că nu există vreo diferență între Viani pictorul și Viani scriitorul; pînă și temele sînt aceleași: ceea ce Viani a descris cu pana, a pictat același Viani. A se vedea, de pildă, acest portret al lui Tatorino, luat din prima sa carte care poartă titlul *Bețivii* și datează din 1923: « O mare beretă bască mototolită îi acoperea capul gros și masiv asemănător cu cel al unui mistreț; fața acoperită cu urme de vărsat părea împroșcată de curînd cu alice. Era monstruos. Pieptul larg și păros era înfășurat într-o cămașă marsilieză, albastru cu negru, combinată cu o vestă dată cu catran; în dreptul umerilor robuști, scobiturile subțiorilor erau atît de înguste încît vagabondul umbla cu brațele lăbărțate. Într-o cogeamite mînă, care îmbibată de apă i se umflase ca o broască mare, ținea strîns o nuielușă de salcie, din care mai priveau mici ramuri înfrunzite. Omul, grosolan și puternic, venea desigur de foarte departe. Se opri înaintea gheretei paznicului: din nările dilatate îi ieșea un fum albăstrui ca din botul unui bou; un ochi îi era ciuruit de grăunțele variolei iar celălalt, dilatat, era injectat de sînge ». [63]

Poate nu este inutil să subliniem un fapt, și anume că acest grup de intelectuali anarhiști de pe coasta livorneză a constituit în plin climat dannunzian o insulă de cultură deosebit de vie. Adeziunea lor la plebe, la popor, le-a permis să găsească un limbaj neacademic, neoficial, pentru a exprima adevăruri și sentimente mai concrete și reale. Din acest grup au ieșit unele poezii ale lui Roccatagliata Ceccardi care nu i-au fost, poate, inutile lui Eugenio Montale, *Moscardino* al lui Pea, începuturile lui Ungaretti, deși pentru formația lui ulterioară decisiv a fost contactul francez. Dar, fără îndoială că dintre toți, Viani a fost cel care a trăit cel mai adînc această experiență. Pentru multe din aspectele sale el reușește chiar să rupă limitele anarhismului post-risorgimental de provincie și să intuiască criza care cuprinsese Europa. Protestul ce răzbate din pînzele sale izvorăște deci dintr-o conștiință oarecum confuză a dezvoltării istorice. Personajele sale, cu deosebire cele din perioada anterioară lui 1925, sînt simboluri vii ale crizei care se manifesta în societatea italiană și cea europeană.

Atare personaje nu vor putea să devină niciodată oficiale, nu vor putea niciodată să se « insereze ». Acest lucru se întîmplă și cu personajele lui Rosai, cu faimoșii săi « omuleți ». Multe sînt

63. L. Viani: *Mare grosso,* « Gli ubriachi », Vallecchi, Firenze, 1955, p. 6.

analogiile lui Rosai cu Viani. Asemenea lui Viani el a luat încă de la început, din 1911 cînd a executat acuarela intitulată *Apaș*, o poziție polemică și rebelă, care se exprima printr-un brusc refuz al tendințelor oficiale și reformiste. Cu excepția unei foarte scurte paranteze futuriste în jurul anului 1913, itinerariul artei sale a fost incontinuu strîns legat de căutarea expresivă a imaginilor pămîntului și a oamenilor săi, aceia care umplu cartierele populare florentine: o căutare a expresiei nude, fără artificii, pe care Rosai o urmărea în mod obișnuit, studiindu-i pe primitivii toscani, atît de uscați și esențiali, atît de descărnați. Tocmai din acest motiv tentația futurismului a durat la el atît de scurtă vreme. Poate că, în jurul anului 1919, Rosai a învățat ceva din arta lui Cézanne; consistența, forța conținută, proprietatea; iar o influență artistică a avut asupra lui și Carrà. Dar limbajul lui Rosai e profund diferit, el este, întreg, o tensiune spre o semnificație precisă, circumstanțială.

Personajele lui Rosai au un loc al lor, foarte sigur, în pictura italiană. Sînt personaje triste, taciturne, închise. Îmbrăcate în flanele prăpădite, paltoane caraghioase, stau așezate în jurul mesei de la birt și joacă în tăcere cărți, își privesc sticla ori paharul cu aer absent, umblă pe străduțe ciudate, înguste, pustii; așteaptă dezolate pe o bancă... Sînt personaje pe care Rosai le-a cunoscut încă din copilărie, personaje din Via Toscanella și din alte orășele meșteșugărești și proletare: căruțași, hamali, muzicanți, femeiuști, turnători, instalatori de gaze, cîrciumari, hoți, o lume pe care el a pictat-o, mai cu seamă între 1920 și 1930, cu o ascuțime exemplară, cu o paletă sobră, subliniindu-i mereu condiția socială. Din aceste pînze se degajă o poezie bogată în sentimente, într-un aer crepuscular, pe un văzduh azuriu, în tonuri gri de cenușă.

Zadarnic am căuta în aceste figuri elocvența lui Viani; totuși, se află și în ele un refuz mut ce se vădește în brutalele anomalii somatice, în rigiditatea și fixitatea lor, în asprimea psihologiilor ce se ivesc, în singurătatea în care fiecare din ele apare izolată. Toate acestea își află corespondențe într-un limbaj pictural uscat, necesar; Rosai are o conștiință foarte lucidă a mijloacelor sale; deși la el, ca și la Viani, inspirația este emotivă și atotputernică, el își păstrează întotdeauna asupra ei o ascendență extraordinară, care nu e rodul unei constrîngeri, ci al unei vocații naturale, al unui stil.

Dacă limitele pe care studiul nostru și le-a impus ne-ar îngădui-o, am lărgi cadrul discuției asupra unei întregi perioade succesive, perioada italiană a anilor 1930, și am examina expresionismul « școlii romane », în mod particular pe cel al lui Scipione. Aceasta este perioada dictaturii fasciste și a restaurației în cîmpul artistic,

cu operația Novecento. Epoca de după primul război mondial, agitată, plină de echivocuri, împinsese un număr însemnat de intelectuali sub influența fascismului. În fascism se mută anarhosindicaliștii intervenționiști, dannunzianiștii, dispersații de toate culorile, naționaliștii. Atitudinile polemice împotriva șovăielnicei burghezii liberale s-au transformat în atitudini anticapitaliste, plebeismul în spirit popular, acțiunea rebelă și ilegală în curaj revoluționar.

Deplasarea către fascism a multor intelectuali și artiști ca Viani, Rosai, Martini, Ungaretti, Maccari, Sironi și a altor futuriști și numeroși tineri, urmează a fi considerată, cel puțin inițial, sub această lumină. Atunci, în polemica împotriva burgheziei liberale, se insera, fără efort, și polemica împotriva gusturilor artistice ale aceleiași burghezii, care se extazia înaintea unora ca Sartorio, Bistolfi ori Ettore Tito. Dar o dată ajuns la putere, atitudinea fascismului față de artă se schimbă rapid. Acum fascismul trebuie să se înfățișeze drept partidul care restabilește ordinea. Astfel fascismul hotărî să declare închisă criza postbelică și să realizeze, și în domeniul estetic, o « însănătoșire » a situației. Rezultatul a fost *Novecento*. În schimb Scipione a fost unul dintre artiștii care, cu pictura lui înfocată, tulbure, neliniștită, a mărturisit cît de falsă putea fi afirmația fascismului în legătură cu sfîrșitul crizei.

Dar nici alți artiști autentici care aderaseră la fascism n-au renunțat la adevărul lor poetic. Viani, Rosai, Maccari, chiar în momentele de mare euforie naționalistă, continuară să picteze temele lor, vagabonzi sau « omuleții » lor, filistinii lor, sfîrșind prin a fi considerați drept rebeli ori, în cîteva cazuri, dușmani. Și așa erau, în realitate, ori așa au devenit. Dar e poate oportun, ajunși la acest punct, să vorbim despre un artist care a fost considerat de-a dreptul exponentul cel mai de seamă al Novecento-lui.

Sironi a fost și este, în momentele sale cele mai sigure și mai înalte, un expresionist. Și el a fost fascinat de *sorelismul*[64] fascismului primitiv, de naționalismul proletar, de demagogia antiburgheză. Dar cauzele acestui echivoc izvorau dintr-o atitudine a sa sincer revoltată, anarhistă în substanță, înclinată spre un populism apocaliptic. Și el, de fapt, era un fiu al crizei. Acest *animus* era prezent, în mod limpede, la el încă din epoca primului său futurism, care se prelungi într-un mod destul de personal din 1913 pînă în 1919. Dar domeniul în care expresionismul lui Sironi, bogat în analogii cu expresionismul nordic, s-a manifestat cu accente de neconfundat, a fost al peisajelor urbane pe care a încercat să le picteze în

64. Georges Sorel, publicist francez (1847–1922).

1920. Trimiterea la cubism și la *piazze*-le *d'Italia* ale lui De Chirico, în primele sale periferii urbane, este evidentă în ceea ce privește o anume structurare a imaginii, dar e vorba de o trimitere doar de ordin gramatical; orientarea lumii sale poetice e complet diferită.

Sironi a știut să picteze cu o forță memorabilă aceste peisaje urbane, periferia milaneză, mizeră, întunecoasă, geometrică, periferia de asfalt și de ciment. Acoperișurile fabricilor, coșurile lor, tramvaiele, camioanele, trenurile de marfă, șinele pe terasamente și pe străzi, gazometrele și singurătatea zorilor de iarnă mohorîte, de plumb, întreruptă doar de vreun muncitor care trece cu bicicleta ori pe jos; fiecare element se încastrează cu avînt în compoziție, cu putere de evocare, realistă și fantastică totodată. Desigur, mult nietzscheism, adică mult din opoziția neoromantică nietzscheiană la civilizația capitalismului modern, se face simțit în spiritul acestor peisaje ale cetății industriale. Dar, oricum, nu există nici măcar « sănătatea » și « optimismul stirpei », pe care fascismul a început să le pretindă artiștilor după cîtva timp: pretenție care a populat expozițiile cu țărănci fecunde, cu sînul umflat și zdravăn oferit unor copii puternici; cu « marinari » bine înfipți pe largile tălpi, cu tineri atleți, floarea națiunii « avîntată spre viitor ». Dar aceasta era situația: și Sironi a trecut la celebrare, la trofeie, la arheologia romană, la mușchii puternici, la torace vaste, într-un cuvînt, la retorică. Ni s-a oferit atunci spectacolul unui mare artist îmbarcat într-o acțiune disperată. Dacă vreun amănunt reușea, întregul era mereu trist, funebru, fragmentar. Numai atunci cînd se întorcea la vreun nud de femeie, la o periferie, la un bărbat singuratic șezînd la masă, el își regăsea negrul pesimism, vîna primară și sinceră a primelor sale stări subversive.

Expresionismul, așa cum s-a încadrat el în istoria artei moderne, ne apare deci, printre celelalte, drept mișcarea cea mai bogată și mai complexă. E o mișcare ce depășește limitele programatice pe care vreun artist ori vreun grup de artiști au voit sau au încercat să i le traseze. Poate s-ar putea spune că mare parte din arta modernă este adîncită într-o « condiție expresionistă », de vreme ce marea majoritate a artiștilor contemporani, cu deosebire cei mai puternici, au simțit și simt ca proprii temele expresionismului. Într-adevăr, aceste teme sînt departe de a fi epuizate. Ele vor continua să facă parte din problematica artei de azi atîta vreme cît va continua alienarea omului. Evadarea și protestul sînt doi termeni fundamentali ai acestei problematici, termeni ale căror soluții expresioniste diferite ne oferă ieșiri diferite, nefiind exclusă transformarea protestului în luptă activă. Sînt, cu adevărat, puțini artiștii care nu au fost atrași de problematica expresionismului: Picasso, la un moment dat, a fost cucerit pe deplin de această mișcare. Forța ei derivă din faptul că n-a evitat problemele pe care sfîrșitul secolului trecut le lăsase drept moștenire secolului nou. Problematica expresionismului, la urma urmei, ori care ar fi soluțiile pe care acesta a încercat să i le dea, era o problematică *adevărată*, singura adevărată ce se punea artiștilor europeni la începutul secolului. Mișcarea expresionistă, deci, în întregul ei, nu a fost o mișcare « formalistă », ci de « conținut », și, cel puțin într-o parte a ei, unele din motivele de fond ale istoriei vremii noastre au avut în expresionism o confruntare arzătoare.

5. Negația Dadaistă

O definiție a lui Tzara

Mișcarea dadaistă s-a născut la Zürich în 1916. Încercînd să explice cauzele acestei aventuroase nașteri Tristan Tzara, într-un interviu acordat Radiodifuziunii franceze, în 1950, declara: « Pentru a înțelege cum s-a născut Dada e necesar să vă imaginați pe de o parte, starea de spirit a unui grup de tineri în acel fel de închisoare care era Elveția în epoca primului război mondial și, pe de altă parte, nivelul intelectual al artei și literaturii pe vremea aceea. Desigur, războiul trebuia să aibă un sfîrșit și după aceea noi am fi văzut și altele. Toate astea au căzut în acea semiuitare pe care obișnuința o numește istorie. Dar spre 1916—1917 războiul părea că n-o să se mai sfîrșească. În plus, văzut de departe, atît pentru mine cît și pentru prietenii mei, el căpăta proporții falsificate de o perspectivă prea largă. De aici dezgustul și revolta. Noi eram, hotărît, împotriva războiului fără ca pentru asta să cădem în facilele retrageri ale pacifismului utopic. Noi știam că nu putea fi suprimat războiul decît extirpîndu-i-se rădăcinile. Nerăbdarea de a trăi era mare, dezgustul se aplica tuturor formelor de civilizație așa-zis modernă, înseși bazelor acesteia, logicii, limbajului, iar revolta lua chipuri în care grotescul și absurdul depășeau cu mult valorile estetice. Nu trebuie uitat că în literatură un sentimentalism invadator masca umanul și că prostul gust cu pretenții de elevare se insinua în

toate sectoarele artei, caracterizînd forța burgheziei în tot ce avea aceasta mai odios... »

În altă parte, anterior, Tzara scrisese: « Dada s-a născut dintr-o necesitate morală, dintr-o voință implacabilă de a atinge un absolut moral, din sentimentul profund că omul, în centrul tuturor creațiilor spiritului, trebuie să-și afirme superioritatea asupra noțiunilor sărăcite de substanță umană, asupra lucrurilor moarte și asupra bunurilor prost cîștigate. Dada s-a născut dintr-o revoltă care era pe atunci comună tuturor tinerilor, o revoltă care cerea o adeziune completă a individului la necesitățile naturii sale, fără referiri la istorie, logică, morala comună, Onoarea, Patria, Familia, Arta, Religia, Libertatea, Frăția și atîtea alte noțiuni corespunzătoare unor necesități umane, din care însă nu mai subsistau decît niște convenții scheletice, pentru că fuseseră golite de conținutul lor inițial. Fraza lui Descartes: *Nu vreau nici măcar să știu dacă înaintea mea au existat alți oameni*, o pusesem lîngă titlul uneia din publicațiile noastre. Ea însemna că noi voiam să privim lumea cu ochi noi, că noi voiam să reconsiderăm și să verificăm însăși baza noțiunilor ce ne fuseseră impuse de părinții noștri și să le probăm justețea ».[1]

În legătură cu originea numelui « Dada », Hans Arp, în 1921, povestește într-una din revistele mișcării: « Declar că Tristan Tzara a găsit cuvîntul *Dada* în ziua de 8 februarie 1916 la orele șase seara. Eram prezent împreună cu cei doisprezece fii ai mei cînd Tzara a pronunțat pentru întîia oară acest cuvînt care a trezit în noi toți un legitim entuziasm. Aceasta se întîmpla la Cafeneaua Térasse din Zürich, în timp ce eu duceam o brioșă la nara stîngă. Sînt convins că acest cuvînt nu are nici o importanță și că numai imbecilii și profesorii spanioli se pot interesa de date. Ceea ce ne interesează pe noi este spiritul dadaist și noi eram cu toții dadaiști înainte de a exista Dada ». Tzara la rîndul lui, adaugă: « Cuvîntul *Dada* l-am găsit din întîmplare în dicționarul Larousse ». Iar Ribemont-Dessaignes confirmă că totul a plecat de la « un *coupe-papier* care lunecase incidental între paginile dicționarului ».[2] Dar Tzara a dat și alte explicații: « Dacă cineva găsește că e inutil, dacă cineva nu-și pierde vremea cu un cuvînt care nu înseamnă nimic ... Primul gînd care se vîntură în aceste capete este de ordin bacteriologic; a găsi ordinea etimologică, istorică ori cel puțin psihologică a

1. T. Tzara: *Le surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, Paris, 1948, p. 17.

2. G. Ribemont-Dessaignes: *Storia del dadaismo*, Longanesi, Milano, 1946, p 11. Această istorie, care a provocat multe polemici, a apărut în *Nouvelle Revue Française* din iunie și iulie 1931. Același autor a dedicat subiectului o bună parte din al său *Déjà jadis*, Julliard, Paris, 1958.

cuvîntului. Din ziare aflăm că negrii Kru numesc coada vacii sfinte: DADA. Cubul și mama din nu știu care provincioară din Italia capătă numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmație în rusește și în românește: DADA... »[3] Totuși, Tzara atrage imediat atenția, cu claritate, că acest cuvînt, Dada, este numai un simbol de revoltă și negație.

Cabaretul Voltaire din Zürich

Zürich era în acel timp refugiul a nenumărate personaje în neregulă. Dezertori, emigranți politici, nesupuși la încorporare din motive de conștiință, agenți secreți și afaceriști mai mult sau mai puțin curați. Erau și artiști, literați și poeți, ajunși acolo din motivele cele mai diferite. Tzara și Iancu, surprinși de declarația de război a României, patria lor, fuseseră constrînși să rămînă la Zürich, unde se aflau la studii: Tzara pentru a urma cursuri de filozofie, Iancu de arhitectură. Arp ajunsese acolo pentru a-și găsi mama: de naționlitate germană, se bucura de o indulgență particulară din partea autorităților franceze în calitatea sa de alsacian. Hugo Ball, deja înrolat în armata germană, alesese Elveția drept azil fiindcă nu concepea să mai îmbrace uniforma militară. Huelsenbeck, reformat, părăsise Germania pentru Zürich nedorind să devină o victimă a conflitului. Aceștia au fost oamenii care au dat viață Cabaretului Voltaire, adică tocmai cabaretului, unde, în 1916, s-a născut dadaismul.[4]

Cabaretul Voltaire era situat pe Spielgasse, la numărul 1. În același an, la numărul 12 al aceleiași străzi, locuia Lenin cu soția sa, Krupskaia. Dadaiștii îl întîlneau adesea pe Lenin pe stradă, dar ignorau complet despre cine e vorba. După Lacôte,[5] Tzara ar fi jucat chiar șah cu Lenin la Cafeneaua Térasse. Fapt este că la acea epocă politica, în sensul specific al termenului, nu-i interesa cine știe cît pe intelectualii din micul grup care creaseră mișcarea cea mai revoluționară din istoria artei și a literelor. Abia un an mai tîrziu, după ce Lenin ajunsese deja de cîtva timp în Rusia și devenise capul Revoluției, Tzara și prietenii săi vor saluta evenimentele din Octombrie ca pe o forță care va da o lovitură puternică războiului. « Cînd, în 1917, Platten — scrie Tzara — s-a

3. T. Tzara: *Manifeste Dada* 1918. Cfr. partea a treia, unde acest text e tradus integral.
4. Cfr. G. Hugnet: *L'aventure Dada*, Galerie de l'Institut, Paris, 1957, pp. 18–32.
5. R. Lacôte: *Tristan Tzara*, Seghers, Paris, 1952, p. 18.

întors la Zürich, aducîndu-ne de la Moscova vești precise despre Revoluție, vești în măsură să repună în adevărata ei lumină imaginea pe care ne-o făcusem și pe care o campanie de presă vicleană o întunecase în mod sistematic, izbucni o mișcare insurecțională urmată de o grevă generală. Se spera că această mișcare se va putea extinde și în celelalte țări beligerante și în acest chip să se pună capăt războiului conform principiilor de la Kienthal și de la Zimmerwald. Se știe că social-democrația a hotărît altfel. Cu această ocazie, printre dadaiștii de la Zürich, Ball (care începînd din acest moment se va dedica numai activității politice), Serner și eu însumi am salutat revoluția rusă în măsura în care ea constituia singurul mijloc capabil să pună capăt războiului și aceasta cu o solicitudine cu atît mai mare cu cît noi luasem deja poziție împotriva pacifismului plîngăcios și umanitarist ale cărui apeluri la bunele sentimente, foarte la modă în acel moment, ne păreau cu deosebire dăunătoare. Oare ele nu riscau să adoarmă, într-un leagăn de iluzii, voința acelora care erau destinați să acționeze pe planul luptei? »[6]

Cu tot acest salut, nu se poate spune totuși că mișcarea dadaistă de la Zürich s-a angajat, ca urmare, în mod direct pe terenul acțiunii revoluționare, lucru pe care, în schimb, l-au făcut dadaiștii din Germania, unde mișcarea născută la Zürich a avut o promptă afirmare. Aici urmașii lui Dada s-au alăturat Ligii Spartachiste iar, alții cîțiva, la Berlin și la Köln, au luat parte la luptele de stradă. Poetul, pictorul și editorul dadaist Baargeld, din Köln, a fost, nici mai mult nici mai puțin decît fondatorul partidului comunist din Renania.

Dadaismul de la Zürich a rămas în cadrul unei violente negații intelectuale, ajungînd însă la definirea mai clară a propriei atitudini. Ca și în cazul expresionismului german fondul unei atare atitudini era protestul împotriva falselor mituri ale rațiunii pozitiviste. În dadaism, totuși, protestul era împins, furios, pînă la consecințele extreme, adică pînă la negarea absolută a rațiunii. « Apa diavolului plouă pe rațiunea mea », va zice Tzara. Cu alte cuvinte iraționalismul psihologic și metafizic, de care e ticsit expresionismul, devine în dadaism baza metodică a unui nihilism care nu suferă comparații. Expresionismul credea încă în artă, dadaismul refuză și această noțiune. Negația sa, cu alte cuvinte, este activă nu numai împotriva societății, deja țintă a expresionismului, ci împotriva a tot ceea ce, într-un fel sau altul, este legat de tradițiile și obi-

6. T. Tzara: op. cit., p. 50.

ceiurile acestei societăți. Și arta, oricum am vrea s-o considerăm, este, o dată pentru totdeauna, un produs al acestei societăți, ce urmează a fi renegată *în toto*.

Dada este, deci, o mișcare antiartistică, antiliterară, antipoetică. Voința ei de distrugere are o țintă precisă, care este, în parte, aceeași cu a expresionismului; dar mijloacele sale sînt mult mai radicale. Dada este împotriva frumuseții eterne, împotriva veșniciei principiilor, împotriva legilor logicii, împotriva imobilității gîndului, împotriva purității conceptelor abstracte, împotriva universalului în genere. Dada se pronunță, în schimb, pentru neînfrînata libertate a individului, pentru spontaneitate, pentru ceea ce este nemijlocit, actual, aleatoriu, pentru cronica împotriva atemporalității, pentru ceea ce e nelegitim, împotriva a ce este pur, pentru contradicție, pentru nu acolo unde alții spun da și pentru da acolo unde alții spun nu, este pentru anarhie împotriva ordinii, pentru imperfecțiune împotriva perfecțiunii. Deci, în rigoarea ei negativă, Dada este și împotriva *modernismului*; adică, împotriva expresionismului, cubismului, futurismului, abstracționismului, considerîndu-le, în ultimă analiză, drept surogate a ceea ce se distruge ori începe să se distrugă adică drept noi puncte de cristalizare a spiritului, care nu trebuie să fie niciodată încătușat în cămașa de forță a unei reguli, fie ea nouă și diferită, ci trebuie să rămînă mereu liber, disponibil, dezlegat, în continuă mișcare de sine însuși, în continuă invenție a propriei existențe. Nici o robie, nici măcar robia lui Dada asupra lui Dada. Cu fiecare clipă, pentru a trăi, Dada trebuie să distrugă, pe Dada. Nu există o libertate fixată pentru totdeauna, ci un necontenit dinamism al libertății, în care ea trăiește negîndu-se continuu pe ea însăși.

Dadaismul este, deci, nu atît o tendință artistico-literară, cît o dispoziție particulară a spiritului, este actul extrem al antidogmatismului, care se servește de *orice* mijlocpentru a-și purta lupta. *Gestul* mai mult decît *opera* este ceea ce interesează pe Dada; iar gestul poate fi împlinit în oricare direcție a moravurilor, politicii, artei, raporturilor. Un singur lucru contează: ca acest gest să fie întotdeauna o *provocare* împotriva așa-zisului bun simț, împotriva moralei, împotriva regulilor, împotriva legii; deci, *scandalul* este instrumentul preferat de exprimare al dadaiștilor.

Din acest punct de vedere dadaismul merge chiar mai departe decît semnificația ori simpla noțiune de mișcare artistică pentru a deveni un mod de viață. Sensul asprei sale polemici împotriva *Artei* și *Literaturii* cu majusculă trebuie văzut chiar în faptul că în ele, destinate în mod ipocrit a culege « valorile eterne ale spiri-

tului », viața fusese abolită, segregată. Dada era, în schimb, dorința acută de a transforma poezia în *acțiune*. Era, în fine, tentativa cea mai disperată de a suda fractura dintre artă și viață, al cărui prim semnal dramatic îl dăduseră Van Gogh și Rimbaud. Multe elemente postișe și exterioare s-au amestecat de la început în dadaism, dar nu încape îndoială că acesta este sensul său cel mai adevărat.

Manifestele

Pe plan teoretic, dacă se poate vorbi de « teorie » în cazul dadaismului, scrierile lui Tzara rămîn, fără discuție, textele fundamentale, de la *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* din 1916 la *manifestele* din 1918 și 1920. Stilul, limbajul, lexicul acestor pagini sînt de o excitantă noutate, explozive, nervoase, insolente, surprinzătoare. Dispoziții filozofice, satirice, bufonești, lirice se împletesc cu o tensiune intelectuală adevărată, cu o angoasă autentică ce dă dezinvolturii verbale a lui Tristan Tzara o forță reală, care nu rămîne doar la afirmația scandaloasă: « Cei care sînt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nici o teorie. Destul cu academiile cubiste și futuriste, laboratoarele de idei formale. Arta servește oare la tixirea cu parale ori la gîdilarea drăguților de burghezi? Rimele se acordă cu clinchetul monedelor și muzicalitatea alunecă de-a lungul liniei pîntecului văzut din profil. Toate grupările de artiști au sfîrșit la această masă deși călăreau pe comete diferite... Debordăm de blesteme cu abundența tropicală a vertiginoaselor vegetații... Iată o lume șovăielnică care fuge și iată-i, de partea cealaltă, pe oamenii noi, aspri, gata de salt, călări pe suspine. Iată o lume mutilată și pe felcerașii literari preocupați s-o amelioreze. Eu vă spun: nu există un început și noi nu tremurăm, nu sîntem niște sentimentali. Noi sfîșiem asemenea unui vînt furios rufăria norilor și a rugăciunilor și pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul, descompunerea. Pregătim suprimarea durerii și înlocuim lacrimile cu sirenele alungate de la un continent la altul... Eu distrug sertarele creierului și pe cele ale organizării sociale: a demoraliza pretutindeni și a arunca mîna cerului în infern, ochii infernului în cer, a restabili roata fecundă a unui circ universal în potențele reale și în fantezia individuală... Eu urăsc obiectivitatea crasă și armonia, această știință care găsește că totul e în ordine: — Continuați, băieți, umanitate... Știința ne spune că noi sîntem servitorii naturii: — Totul e în ordine, faceți chiar și dragoste și rupeți-vă gîtul; continuați, băieți, bărbați, burghezi gentili, zia-

riști virgini... — Eu sînt împotriva sistemelor: unicul sistem, încă acceptabil, este acela de a nu avea sisteme... Logica e întotdeauna falsă... Morala atrofiază, ca toate flagelele inteligenței. Controlul moralei și al logicii ne-au impus impasibilitatea înaintea agenților de poliție, cauză a robiei noastre, șobolani putrezi de care burgheziei îi crapă de plină burta, care au infectat singurele coridoare de neted și transparent cristal ce mai rămîneau deschise artiștilor.... Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curățăm. Desăvîrșirea individului se afirmă ca urmare a unei stări de nebunie agresivă și completă împotriva unei lumi lăsate pe mîinile banditilor care se spintecă și nimicesc secolele... Orice formă de dezgust, susceptibilă de a deveni o negație a familiei, este Dada; protestul violent al oricărei ființe, îndreptat spre o acțiune destructivă, e Dada... abolirea oricărei ierarhii și oricărei ecuații sociale, instalate de servii noștri, este Dada; orice obiect, toate obiectele, sentimentele și obscurităților, aparițiile și izbirea precisă a liniilor paralele sînt mijloace de luptă Dada; abolirea memoriei: Dada; abolirea arheologiei: Dada; abolirea profeților: Dada; abolirea viitorului: Dada; credința fără discuție în orice zeu produs nemijlocit al spontaneității: Dada;... Libertate: Dada, Dada, Dada, urlet prelung al culorilor încretite, întîlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a tuturor motivelor grotești, a tuturor incoerențelor: viața ».[7]

Energia mișcării Dada a provenit mai cu seamă de la intelectualii neartiști ori de la acei artiști care știau să folosească pana cu distincție, precum Arp, Baargeld, Van Doesburg, Hausmann, Picabia, Schwitters. Realitatea este că, în momentul nașterii dadaismului, în cîmpul artei se afirmaseră deja toate principalele tendințe moderne. Astfel dadaismul sfîrși prin a fi anticubist, antifuturist, antiabstracționist cu mijloacele, invențiile, inovațiile cubismului, futurismului, abstracționismului. Ceea ce se cheamă « artă dadaistă » nu este desigur ceva definit, ceva enunțat cu claritate, ci o adevărată miscelanea de ingrediente ce pot fi întîlnite și la celelalte mișcări. Și totuși, în produsele cele mai autentice de artă Dada, există ceva deosebit, ceva născut dintr-o poetică profund diferită. În vreme ce cubismul, futurismul, abstracționismul constructivist au o bază pozitivistă, dadaismul, asemenea expresionismului, se sprijină pe o bază opusă. Deci, chiar dacă folosește mijloacele respectivelor tendințe figurative, cu totul diferit este pro-

7. Cfr. *Manifestul Dada*, 1918, din partea a treia în traducere integrală.

cesul creației sale artistice, admițînd că e vorba de « creație ». Într-adevăr, nu o rațiune ordonatoare, o căutare de coerență stilistică, un mod formal, prezidează « creația operei » Dada. Motivele de natură plastică ce interesează pe ceilalți artiști nu-i interesează cîtuși de puțin pe dadaiști. Ca atare, ei nu « creează opere», ci fabrică obiecte. Ceea ce interesează în această « fabricare » e mai ales semnificația polemică a procedeului, afirmarea potenței virtuale a lucrurilor, a supremației cazului asupra regulei, a violenței irupătoare a prezenței lor dezordonate între « adevăratele » opere de artă. De aceste « obiecte » dadaiste este legat deci, în mod esențial, un gust polemic, un arbitrar ireverențios, un caracter cu totul provizoriu, foarte departe de ideea de a constitui un exemplu estetic, cum era în schimb pentru cubiști, futuriști, abstracționiști. Ca atare, acest lucru trebuie descoperit în obiectele dadaiste, dincolo de eventualele similitudini cu produsele celorlalte tendințe.

Tot Tzara este acela care în *Manifestul despre iubirea slabă și iubirea amară* din 1920, a sintetizat în mod eficace o astfel de metodă de « fabricație ». Iată de pildă ce ne sfătuiește « Pentru a face o poezie dadaistă »:

« Luați un ziar.
« Luați niște foarfeci,
« Alegeți în ziar un articol care să aibă lungimea pe care doriți s-o dați poeziei dumneavoastră.
« Decupați articolul.
« Decupați de asemenea, cu grijă, fiecare cuvînt ce intră în alcătuirea articolului și puneți toate cuvintele într-o pungă.
« Agitați încetișor.
« Scoateți cuvintele, unul după altul, dispunîndu-le în ordinea în care le veți extrage.
« Copiați-le conștiincios.
« Poezia vă va semăna.
« Iată-vă devenit un scriitor deosebit de original și înzestrat cu o încîntătoare sensibilitate... »[8]

Acesta este un punct extrem al revoltei Dada. În această « poetică » era exprimată aspirația dadaiștilor spre un adevăr care să nu fie subordonat regulilor stabilite de o societate ingrată și ostilă omului: reguli politice, morale, dar și artistice. Această poetică era și ea un « gest », făcea parte din acele moduri energice, intran-

8. *Iibdem.*

sigente, exclusive cu care Dada dădea lupta împotriva mentalității mic-burgheze, academice, retrograde ce se cuibărea adesea chiar și în acei artiști care se credeau de avangardă. Multe « opere » dadaiste au fost « fabricate » prin metoda « poeziei în pălărie », adunînd adică elementele cele mai disparate și împreunîndu-le după cazualitatea formelor lor, a culorilor și a materiei lor.

Unul dintre artiștii cei mai consecvenți în « fabricarea de opere » de acest tip a fost Kurt Schwitters, din Hanovra, care și-a format, în mod dadaist, în 1919, un dadaism propriu, numit de el « Merz », mutilare se pare a cuvîntului *Kommerz*, pentru a indica anticomerciabilitatea avangărzii. [9] Totul îi servea lui Schwitters: bucăți de lemn sau fier, bucăți de tablă, plicuri, dopuri, pene de găină, bilete de tramvai, timbre, cuie, hîrtie, pietre, piele etc. Operele sale erau făcute numai din asemenea materii. El nu folosea aceste elemente în felul cubiștilor ori futuriștilor, care, în genere, introduceau doar parțial vreunul în tablou, absorbindu-l în întregul culorii și compoziției. « Operele » lui Schwitters erau compuse în mod exclusiv din acest material eterogen și de adunătură. În autobiografia sa, Grosz, amintindu-și de Schwitters, spune că produsul acestei activități dadaiste era denumit « pictura murdăriei ». « Operele » lui Schwitters au încetat de a mai fi dadaiste atunci cînd el a încercat să se ia la întrecere prin fragmentele sale cu tabloul cubist și cu tabloul abstract, adică atunci cînd el a încercat să dea producției sale o valoare « estetică », transformînd în mod academic, în cifră, cea dintîi intuiție dadaistă: într-adevăr repetiția este moartea mișcării Dada.

Dada la New York

Dar dacă producția Dada e cu adevărat un « gest », atunci artiști dadaiști prin excelență, au fost Duchamp și Picabia, care în 1917, la New York, se dedicaseră unei activități analoge și dusă chiar, mai departe decît cea a dadaiștilor elvețieni și germani. Încă la Paris, în 1913—14, Duchamp luase un *porte-bouteilles* și o roată de bicicletă și le iscălise pur și simplu drept « opere » ale sale. La New York, în schimb, pentru expoziția de la Salonul Independenților, a trimis nici mai mult nici mai puțin un pisoar, produs comercial de serie, dîndu-i titlul *Fîntînă*. Mai tîrziu, în seara vernisajului, prietenul său Arthur Cravan, care trebuia să țină o conferință despre pictură, se prezentă publicului ales, elegant și intelectual, beat criță, tîrînd o valiză pe care o goli pe masa conferențiarului, întinzînd jur-împrejur rufăria murdară și începînd chiar să se descheie la pantaloni, în indignarea celor prezenți și strigătele doamnelor care-și acopereau pudic fețele. Numai poliția reuși să-l îndepărteze pe ciudatul conferențiar.[10]

Duchamp și Cravan au acționat ca niște adevărați dadaiști. În acel timp, la New York, Duchamp scoate trei mici publicații: două numere din *The Blindman* și *Rongwrong*. La rîndul său Picabia publică revista *391*, unde își inserează desenele de scheme mecanice și de obiecte recopiate cu fidelitate (o elice, un lampadar electric) și scrie și poezii. Alături de Duchamp și Picabia se află Man Ray. Și acesta va avea inițiativa unui șir de « opere » compuse din materiale extrapicturale eterogene; mai ales în domeniul fotografiei el va obține rezultate notabile, adevărate radiografii ale lumii reale, care, conform expresiei lui Hugnet, îi accentuează misterul dezvelind-o. Aceste fotografii, dominate de un gust de știință mistificată, au fost botezate, după numele autorului lor, *rayographies*. În 1918, reîntors în Europa, Picabia merge să-l întîlnească la Zürich pe Tristan Tzara. Aici își dă seama că Dada se potrivește de minune temperamentului său și devine un susținător activ al acestei mișcări.

Dada în Germania

Totuși rezultatele cele mai interesante ale dadaismului sînt, nu încape îndoială, cele obținute în Germania, atît de grupul de la Berlin cît și de Max Ernest la Köln. Aceștia sînt într-adevăr dadaiștii care inventează *fotomontajul*, nume găsit de comun acord de Grosz, John Heartfield, Baader, Hoech și Hausmann.[11]

La Berlin, primul manifest dadaist al lui Huelsenbeck a fost tipărit în aprilie 1918. În acest text se afirmă, între altele: « Arta depinde în execuția și orientarea ei de timpul în care trăiește, iar artiștii sînt creatorii epocii lor... Cei mai buni artiști, cei mai nemaipomeniți, vor fi aceia care, la orice oră, își vor relua fîșiile trupurilor lor, în tunetul cataractelor vieții și, îndîrjindu-se împotriva inteligenței timpului, vor sîngera din mîini și din inimă. Expresionismul

9. Cfr. G. Dorfles: *K. Schwitter*, Galleria del Naviglio (Catalogo) Milano, aprilie-mai 1959.

10. Cfr. G. Hugnet: op. cit., p. 38.

11. Cfr. R. Hausmann: *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958, p. 42.

a satisfăcut oare așteptarea noastră a unei arte care să fie balotajul intereselor noastre vitale?

« Nu ! Nu ! Nu !

« Expresionismul a satisfăcut oare așteptarea noastră a unei arte care să ardă esența vieții în carne?

« Nu ! Nu ! Nu !

« Sub pretextul unei vieți interioare, expresioniștii din literatură și din pictură s-au reunit într-o generație care cere încă de pe acum prețuirea istoriei, a literaturii și a artei și-și pune candidatura pentru a avea o onorabilă aprobare burgheză... Expresionismul, găsit în străinătate, a devenit în Germania, știe toată lumea în ce chip, o mare idilă în așteptarea unei bune pensiuni: el nu are nimic de-a face cu tendințele oamenilor activi.

« Semnatarii acestui manifest s-au adunat sub strigătul de luptă

DADA !!!

pentru răspîndirea unei arte care să realizeze noile idei. Ce este, deci, dadaismul?

« Cuvîntul Dada simbolizează relația cea mai primitivă cu realitatea care ne înconjoară: o dată cu dadaismul o nouă realitate intră în drepturile sale. Viața apare într-o confuzie simultană de zgomote, de culori, de ritmuri spirituale, care în arta dadaistă sînt nemijlocit reluate de strigătele și de febrele senzaționale ale îndrăznețului său psihic de fiecare zi și în întreaga ei realitate brutală. Iată răscrucea bine definită care distinge dadaismul de toate celelalte tendințe ale artei și mai cu seamă de futurism, pe care cîțiva imbecili l-au interpretat recent drept o nouă ediție a impresionismului.

« Pentru întîia oară dadaismul este acela care nu se situează pe o poziție estetică înaintea vieții... A fi dadaist poate însemna uneori a fi comerciant, politician, mai degrabă decît artist, a nu fi artist decît din întîmplare... Trăiască evenimentele dadaiste din această lume. A fi împotriva acestui manifest înseamnă *a fi dadaist*!»[12]

Încă în acest manifest era atinsă în treacăt, la un moment dat, problema *noilor materiale în pictură*. În același an și în aceeași lună, însă, Raoul Hausmann trata acest subiect într-un manifest al său individual *Cinema sintetic al picturii*. Ideea *fotomontajului*, totuși, i-a venit lui Hausmann abia cîteva luni mai tîrziu, în timpul

12. *Ibidem*, pp. 26–30.

unei călătorii în Marea Baltică, pe insula Usedom. Aproape în fiecare casă din această insulă se afla spînzurată pe perete o litografie în culori reprezentînd imaginea unui grenadier pe fundalul unei cazărmi. Pentru a face mai eficace și mai personală acest tip de amintire militară, în multe case fața originală a grenadierului fusese înlocuită cu fotografia unuia din membrii familiei, care fusese ori era soldat. Tocmai acest fapt a fost acela care i-a dat lui Hausmann ideea de a compune « tablouri » executate în întregime cu fotografii decupate. Reîntors la Berlin, se puse pe lucru, folosind fotografii din presă și din film, împărtășindu-le prietenilor dadaiști din capitală descoperirea sa.[13] Asta este însă versiunea lui Hausmann. În realitate, John Heartfield începuse să fabrice « montajele» sale încă din 1914, adică de cînd, voind să evite cenzura, expedia de pe front stranii ilustrate compuse din tăieturi din ziare și reviste, în care imagini contrastante erau împerechiate cu intenții polemice și demistificatoare. Aceste ilustrate stau la adevărata origine a fotomontajului politic Dada.

În 1931, la Muzeul de Arte și Meserii, a fost organizată o expoziție istorică a fotomontajului și, cu acest prilej, chiar Hausmann a încercat să-i definească caracteristicile și evoluția: « Primii creatori ai fotomontajului, dadaiștii — a spus el la inaugurare — plecau de la punctul de vedere pentru ei de netăgăduit că pictura din timpul războiului, expresionismul postfuturist, eșuase din cauza neobiectivității sale și a lipsei de convingere și că, nu numai pictura, ci toate artele și tehnicile lor aveau nevoie de o schimbare revoluționară fundamentală pentru a rămîne în contact cu viața epocii lor. Membrii Clubului Dada nu erau, firește, interesați în a elabora noi reguli estetice, care, fiind urmate, ar duce la realizarea artei. În primul rînd ei erau preocupați de aptitudinile excitante ale noului material și, prin el, de reînnoirea formelor noului conținut. Dada, care era un fel de critică culturală, nu se oprea în fața nici unei opreliști. Și este exact că mare parte din primele fotomontaje urmăreau cu mușcătoare ironie evenimentele contemporane. Dar ideea fotomontajului este revoluționară în ceea ce privește conținutul, forma ei e răsturnătoare în privința aplicării fotografiei și a textelor tipărite care, împreună, se transformă în film static. Dadaiștii... au fost primii care s-au folosit de fotografie ca de un material pentru a crea, cu ajutorul unor structuri foarte deosebite, adesea eteroclite și de o semnificație antagonistă, o nouă entitate care smulgea din haosul războiului și al revoluției un reflex optic în mod intenționat nou. Ei știau că în această metodă se află încorporată o

13. *Ibidem*, pp. 41–42.

potență propagandistică și că viața contemporană nu era destul de curajoasă pentru a dezvolta și absorbi această potență.

« Lucrurile s-au schimbat întrucîtva, ulterior... Fotomontajul în forma sa primitivă era o explozie de puncte de vedere și un vîrtej de azimut. În complexitatea lui, mergînd mai departe decît pictura futuristă, el a suferit între timp o evoluție care ar putea fi numită constructivă. Pretutindeni s-a impus conștiința că elementul optic oferă posibilități extrem de diferite. Fotomontajul permite elaborarea celor mai dialectice formule, pe baza antagonismului structurilor și dimensiunilor, de pildă asprul și netedul, vederea aeriană și prim planul, perspectiva și suprafața plană. Tehnica fotomontajului s-a simplificat în mod sensibil din pricina domeniului său de aplicație. Acest domeniu este mai ales propaganda politică și publicitatea comercială. Claritatea necesară a *sloganurilor* politice și comerciale va influența tot mai mult mijloacele sale de a contrabalansa contrastele cele mai impresionante și va îndepărta capriciile de primă oră; momentul dialectic al formelor care constituie particularitatea fotomontajului îi va asigura în continuare o supraviețuire îndelungată și bogată în succese... Se poate pretinde ca fotomontajul să reușească la fel de bine ca fotografia sau cinematograful, aducînd o contribuție la dezvoltarea viziunii noastre, a conștiinței noastre despre structurile optice, psihologice și sociale într-un sens surprinzător, și aceasta prin exactitatea datelor, în care conținut și formă, sens și aparență fac o singură unitate. »[14]

Cînd Hausmann pronunța aceste cuvinte, fotomontajul avusese deja o largă serie de succese. Eliberat de elementul întîmplare, de automatismul elementelor sale eterogene, și de gustul pentru absurd al dadaismului, el se afirmase în mod deosebit în URSS ca instrument de propagandă politică și pedagogică, în mediul acestui Front de stînga al artelor, *Lef*-ul, al cărui animator era Maiakovski. Puțin mai tîrziu, fotomontajele antihitleriste ale lui John Heartfield, de o eficacitate extraordinară, vor da acestui gen de expresie modernă realizarea sa cea mai înaltă. Astfel, chiar așa cum voia Dada, arta și viața sfîrșiseră prin a se amesteca intim într-o formă directă, tranzitorie, contingentă, în cronica de fiecare zi, pe zidurile străzilor, în vitrine.

Una din caracteristicile mișcării Dada fusese tocmai aceea de a voi să sfărîme barierele dintre genurile literare și artistice: tabloul-manifest-fotografie era exact un rezultat obținut în direcția acestei

14 *Ibidem*, pp. 46–49.

căutări ca și poeziile-desenate, imprimare tipografică figurativă, poemele fonetice. Fotomontajul se dovedea o artă fără majusculă, fără pretenții de eternitate, cufundată toată în realitatea imediată. Deci, dacă este adevărat ceea ce a scris Willy Verkauf adică faptul că în dadaism, deși în mod confuz, se face simțită « profunda nostalgie a unei comuniuni creatoare între artă și popor », de vreme ce dadaiștii « nu erau satisfăcuți de o artă devenită o afacere strict privată», dorind mai cu seamă «să pună această artă de acord cu omul activ, cu viața ce pulsează în plinătatea sa»; dacă toate acestea sînt adevărate, atunci nu se poate spune că evoluția fotomontajului este contrară «spiritului» dadaismului. De aceea afirmația sa, chiar și cu transformările suferite, a fost fără îndoială o victorie a mișcării Dada.[15]

Dar la experiența fotomontajului dadaist pur, contribuția cea mai importantă a fost adusă de Max Ernst, astfel încît unii, precum Aragon, au sfîrșit prin a-l considera inventatorul acestui gen.[16] În realitate el s-a gîndit la fotomontaj abia în 1919, același an în care, într-o librărie din München, i-au căzut în mîini pentru întîia oară cîteva din publicațiile Dada. Chiar Ernst a povestit cum l-a străfulgerat ideea fotomontajului, într-o pagină de un deosebit interes și pentru evoluțiile suprarealiste ce derivă de aici: « Într-o zi a anului 1919, aflîndu-mă într-o vilă de pe malul Rinului și fiind vreme ploioasă, am fost surprins de obsesia pe care o exercitau asupra privirii mele iritate paginile unui catalog ilustrat unde figurau obiecte pentru demonstrații de ordin antropologic, microscopic, psihologic, mineralogic, paleontologic. Găseam reunite acolo elemente de figurație atît de deosebite, încît însăși absurditatea acestui tot a provocat o intensificare subită a facultăților mele vizionare și a făcut să se nască în mine o succesiune halucinantă de imagini contradictorii, imagini duble, triple și multiple, suprapunîndu-se unele altora cu persistența și repeziciunea proprii amintirilor de dragoste și viziunilor de somnolență. Aceste imagini cereau noi planuri pentru întîlnirile lor într-un nou plan necunoscut (planul non-convenienței). Era de ajuns atunci să adaug pe aceste pagini de catalog, pictînd sau desenînd, și pentru a face asta, reproducînd docil numai *ceea ce vedeam în mine*, o culoare, o urmă de creion, un peisaj străin obiectelor reprezentate, deșertul, cerul, o falie geologică, o podea, o singură linie dreaptă ca orizontul, pentru a obține o imagine fidelă și imobilă a halucinației mele; pentru a transforma în dramă,

15. Cfr. W. Verkauf: *Dada*, Verlag Arthur Niggli, Zürich, 1957, p. 21. Acest volum cuprinde și scrieri recente de Marcel Iancu, Huelsenbeck, Richter, Klein et caetera.

16. Cfr. L. Aragon: *La peinture au défi*, Galerie Pierre, Paris, 1930.

revelatoare a celor mai tainice dorințe ale mele, ceea ce puțin înainte nu erau decît banale pagini de publicitate ».[17]

Întîmplătorul și absurdul dadaist se complică deci și tind să se dezvolte într-un climat de fantezie extatică, de realitate metafizică. Nu scriem aici fără intenție acest cuvînt. Într-adevăr, chiar în această epocă, Ernst a putut să cunoască culegerea de litografii a lui De Chirico, intitulată *Fiat Modes*, care a exercitat asupra lui o influență foarte vie. Metafizica lui De Chirico va servi apoi drept punte spre suprarealism.

În această perioadă, însă, fotomontajele lui Ernst își păstrau o violență a lor provocatoare, de autentică natură dadaistă, mai ales fotomontajele pe care le-a expus la Köln, pe la începutul lui 1920. Dar toată expoziția, organizată de el, Baargeld și Arp, revenit la Köln de la Zürich, avea acest ton de provocare deschisă. Expoziția de tablouri, sculpturi și obiecte diferite a avut loc într-o curte interioară a unei cafenele centrale. Pentru a pătrunde în expoziție trebuia să traversezi closetele. La intrare, o fată în veșmînt de primă împărtășanie recita versuri obscene. În mijlocul curții se ridica un obiect de lemn dur, operă a lui Ernst, iar alături o secure legată cu un lanț: publicul era invitat să pună mîna pe secure și să distrugă « sculptura ». Într-un colț, Baargeld așezase pur și simplu un acvariu, plin cu un lichid roșu ca sîngele, pe fundul căruia se unduia o coafură femenină. În fine, jur-împrejur erau atîrnate fotomontaje nelegiuite, scandaloase, sexuale. Vizitatorii înfuriați au devastat de cîteva ori localul și au distrus operele, pînă ce autoritățile au interzis această expoziție.

Această manifestare era analogă tuturor manifestărilor Dada, al căror prim model fusese Cabaretul Voltaire din Zürich.[18] Era vorba de manifestări în care umorul sarcastic și samavolnic al dadaiștilor era folosit în scopul unic de a suscita ura conformiștilor care nimereau întîmplător în localurile lor. Uneori, mai ales la Berlin, corupția de după război și decadența moravurilor apăreau la aceste manifestări. Atunci marii burghezi germani exultau sub focul insultelor: « Hei, tu colo din dreapta, nu rîde, cornutule !» striga un dadaist. Sau: « Închide plișcul ori primești niște picioare în c... » Cînd vreun dadaist se ridica să citească versuri, un altul urla: « Oprește-te, doar n-oi fi vrînd să dai arta noastră drept haleală acestor idioți ! »[19] Iar bogătanii cădeau pe sub mese de atîta rîs și

17. Cfr. Max Ernst: *Autobiografie*, Ed. Cahiers d'Art, Paris, 1936, pp. 16–17.

18. Cfr. P. Waldberg: *Max Ernst*, J. J. Pauvert, Paris, 1958, p. 124.

19. G. Grosz: ed. cit., p. 192. Citatul care urmează e luat din E. Piscator *Il teatro politico*, Einaudi Torino, 1960, p. 19.

de atîția litri de bere. Nici măcar dadaismul cu tehnica lui abilă a provocării nu reușea să le « demonteze » aceste greoaie personaje ale Germaniei postbelice. Evident insulta și sarcasmul nu erau instrumente hotărîtoare. Cîțiva dintre dadaiști, cum s-a amintit, au făcut ulterior alegeri mai decisive.

Climatul de la care dadaiștii cei mai viguroși au pornit spre mijloace de expresie și spre poziții ce căutau să depășească anarhia inițială este măiestrit descris de marele regizor Erwin Piscator, care în volumul său *Teatrul politic*, publicat în 1929, evoca zilele acelui an în felul următor: « La Berlin l-am reîntîlnit pe Herzfelde, care mă puse în contact cu grupul său: fratele său Hellmut (care mai tîrziu s-a numit John Heartfield), George Grosz, Walter Mehring, Richard Hülsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann etc. Cei mai mulți dintre ei aparțineau Dadaismului. Se discuta la infinit despre artă, dar totdeauna și numai în raport cu politica. Și ajungeam, de fiecare dată, la concluzia că această artă, dacă pretindea că are o valoare cît de mică, putea fi doar o armă pentru lupta de clasă. Lămuriți cu toții în privința amintirilor pe care le aveam în urma noastră, dezamăgiți în speranțe, în viață, vedeam salvarea lumii doar în consecința extremă: lupta organizată a proletariatului, cucerirea puterii. Dictatură. Revoluție mondială. Rusia era idealul nostru. Și acest sentiment era cu atît mai puternic, iar pe drapelele artei noastre scriam cuvîntul « acțiune » cu o culoare cu atît mai roșie, cu cît ne soseau, în legătură cu victoria năzuită, una după alta, veștile despre înfrîngerile proletariatului. (Și astfel din revărsarea de sentimente a acelor zile s-a trecut la lupta aspră și fără patos în care am crescut apoi). L-am condus la groapă pe Liebknecht, care fusese fanfara voinței de pace, ajunsă pînă în tranșeele noastre, străbătînd rețelele spirituale de sîrmă ghimpată ce fuseseră cu grijă ridicate în spatele nostru. Și apoi pe Rosa Luxemburg. Drumul Golgotei a fost: Unter den Linden, Scuderia, Chaussestrasse... Intrarăm cu toții în Liga Spartacus ».

Aceasta este atmosfera în care s-a dezvoltat, cum am văzut, expresionismul realist.

Dada la Paris

Spre « sfîrșitul lui 1919 — povestește André Breton — Tzara sosește la Paris ca un Mesia. La primele cuvinte pe care le rostește îmi pare că descopăr în el o foarte bogată viață interioară și accept pe loc cele mai riscante propuneri ale sale». [20] În realitate grupul

20. Cfr. A. Breton: *Les pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924, p. 207.

parizian, compus din Picabia, Aragon, Éluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes și Breton însuși, din Péret și alții, pornise de mai mult timp pe drumul acesta. Breton citise primele numere ale revistei *Dada* din Zürich, la Apollinaire, încă în 1917; iar la începutul lui 1919 revista *Littérature*, condusă de Breton împreună cu Soupault, se interesase de mișcare, în vreme ce colaboratorii ei mai tineri erau găzduiți în *Dada III* și *Dada IV—V*.

O dată cu sosirea lui Tzara la Paris încep și aici manifestările dadaiste. Cîteva au rămas de pomină, ca de pildă Festivalul Dada de la Salle Gaveau ori cea din 1921 din sala Sociétés Savantes, cunoscută sub numele Procesul lui Barrès. Între timp se ivesc alte reviste dadaiste: *Proverbe* a lui Éluard, *Cannibale* a lui Picabia, *Z* a lui Paul Dernée. Tonul dadaismului parizian este caustic, picant, impertinent, apodictic: «Futurismul a murit. De ce? De Dada... Cubismul construiește o catedrală cu pateu de ficat *artistic*. Ce face Dada? Expresionismul învenințează sardelele *artistice*. Ce face Dada? Simultaneismul este încă la prima sa împărtășanie *artistică*. Ce face Dada? Futurismul vrea să se suie într-un liric ascensor *artistic*. Ce face Dada? Unanimismul îmbrățișează tutismul și pescuiește cu o trestie *artistică*. Ce face Dada?... Cinzeci de franci bacșiș cui găsește modul de a ne explica mișcarea Dada... Dada a existat întotdeauna. Sfînta Fecioară a fost dadaistă. Dada nu are niciodată dreptate. Cetățeni, tovarăși, doamnelor și domnilor, nu vă încredeți în imitații! Imitatorii lui Dada vor să prezinte Dada într-o formă *artistică*, pe care n-a avut-o niciodată. Cetățeni, astăzi ei vă prezintă o formă pornografică, un spirit vulgar și baroc care nu este absoluta *idioție pură* reclamată de Dada — ci *dogmatismul și imbecilitatea pretențioasă*».[21]

Este cu neputință să urmărim densa cronică dadaistă la Paris. Trebuie, totuși, să subliniem sensul *activismului* Dada. Cu scandalul, agitația, loviturile de berbec, acești intelectuali încercau, foarte adesea, să umple golul, disperarea, scîrba pe care războiul și perioada de după război le-o provocaseră. A se agita, a se mișca, a țipa, a insulta erau moduri de a nu asculta glasul angoasei. Pentru unii *activismul* Dada era un fel de acrobație zburătoare fără plasă, era un mod de a se simți vii, într-un continuu risc intelectual.

A existat un pesimism Dada, un fel de umor negru dinamitard, barbar. Prietenul cel mai drag lui Breton, protodadaistul Jacques Vaché, cel care în ziua de 24 iunie 1917, la premiera piesei *Les mamelles de Tirésias*, în uniformă de ofițer englez, intrase la parter cu un

21. Manifest difuzat în februarie 1921 și reprodus de G. Hugnet: op. cit., p. 80.

revolver în mînă îndreptîndu-l spre spectatorii scandalizați de erotismul prodigios al lui Apollinaire; Vaché, sufocat de angoasă, se sinucisese la Nantes în 1918. Dadaiștii francezi, urmași ai lui Rimbaud, își propuneau să continuie a trăi cauterizîndu-și rănile cu *activismul* provocator. Acesta a fost dadaismul francez în momentul său cel mai pur. Nu e deci cazul să căutăm mari rezultate artistice sau literare în scurtul răstimp de viață al acestei mișcări. Mustățile pe care Duchamp le-a desenat pe chipul Giocondei lui Leonardo semnînd apoi reproducerea drept o operă a sa, sau maimuța vie pe care Picabia voia s-o lege într-o ramă goală, pentru a o expune la o expoziție colectivă,[22] rămîn poate «operele» dadaiste cele mai depline din punct de vedere dadaist. Dar tocmai pentru asta Dada nu putea să-și prelungească multă vreme existența. Era o mișcare de emergență, nu ceva care să se poată redimensiona, să reintre în linii mai normale, să capete o carte de identitate legală, să-și aleagă un loc și să se stabilească acolo, pentru restul vieții. Era deci drept, era în «logica» dadaistă ca Dada să ucidă pe Dada.

Adevăratul sfîrșit al dadaismului își găsește explicația aici și nu în diversele controverse care au izbucnit, la vremea lor, între Breton și Tzara. La Berlin, în chip furtunos, dadaismul se sfîrșise ca mișcare încă din 1920; la Paris sfîrșitul ei este de asemenea inevitabil și va avea loc în 1923: un sfîrșit inevitabil dar conștient. Mulți ani mai tîrziu, Tzara va vorbi de «sfîrșit voluntar». Cu un an mai înainte, în noua serie a revistei *Littérature*, Breton își semnalase desprinderea definitivă de dadaism prin scurta scriere *Lâchez tout:* «Abandonați Dada. Abandonați-vă soția, abandonați-vă amanta. Abandonați-vă speranțele și durerile...»[23]

Însă tot Tzara este acela care a exprimat cu claritate punctul esențial în problema generală a activității dadaiste în acei ani. «E sigur — a scris el — că *tabula rasa* aleasă de noi ca principiu conducător al activității noastre nu avea valoare decît în măsura în care *altceva* n-o va înlocui.»[24]

Ce anume putea fi acest *altceva* dadaiștii n-o știu cu claritate, dar, e limpede, nu se putea face abstracție de om: omul eliberat prin acele *distrugeri necesare*, preconizate de Rimbaud, de toate crustele care-i falsifică fizionomia. Aceasta a fost ambiția confuză,

22. Breton povestește că pînă la urmă Picabia a fost constrîns s-o înlocuiască cu o maimuță împăiată. Cfr. A. Breton: *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's New York, 1945, p. 86. Această ediție e o retipărire. Scrierea în chestiune datează din 1941.

23. Textul complet în *Les pas perdus*, ed. cit., p. 133.

24. Cfr. R. Lacôte: op. cit.

dar profundă, a mișcării Dada. Și în Dada, deci, exista aspirația spre un adevăr uman nealterat. Dar ceea ce este hotărîtor în această mișcare e voința ei de a sfărîma frontierele artei și literaturii pentru a elibera izvoarele însești ale poeziei în om. De aici definiția sa dată poeziei, nu ca mijloc de expresie, ci ca activitate a spiritului, nu ca o manifestare secundară a inteligenței și a voinței, ci ca un mod de a fi, de a trăi. Și nu era vorba de acel a « trăi inimitabil» al lui D'Annunzio, de viața *ca operă de artă*, ci de căutarea unei « libertăți de neconceput în afara expresiei totale a personalității».[25] În fond, cuvintele pronunțate în 1950 de Tristan Tzara nu și-au pierdut vechiul contact cu experiența Dada: « Îi detest pe literați — a spus el — și nu am încetat să iubesc ceea ce e viu, pe aceia care trăiesc fără să se întrebe care-i rostul gesturilor lor celor mai banale».[26] Iată încă o dată primatul vieții asupra esteticii, proclamat cu atîția ani mai înainte.

Se poate, deci, considera drept justă și, într-un fel sau altul, concluzivă definiția dată de Arp dadaismului în 1957: «Dada a fost revolta non-credincioșilor împotriva celor care abia mai credeau».[27] Era greu de spus mai bine, mai concentrat. Trebuie adăugat numai că în acești non-credincioși sălășluia, secretă, o exasperată voință de a crede.

25. T. Tzara: «Le papier collé ou le proverbe en peinture », în *Cahier d'Art*, Paris, n. 2. 1931.
26. Cfr. R. Lacôte: op. cit.
27. Cfr. R. Hausmann: op. cit., p. 145.

6. Vis și realitate în suprarealism

Problema libertății

Ceea ce n-a putut face, prin însăși natura sa, Dada, a încercat să facă suprarealismul. Dada își afla libertatea în practica constantă a negației; suprarealismul încearcă să dea acestei libertăți fundamentul unei « doctrine ». Este trecerea de la negație la afirmație. Multe din pozițiile dadaiste rămîn în suprarealism, multe din gesturile sale, multe din atitudinile destructive, sensul general al revoltei sale și chiar și metodele sale de provocare; dar toate acestea capătă o fizionomie diferită.

Această *pars destruens* capătă un relief nou pentru că este flancată de o parte constructivă. Într-adevăr, dacă anarhismul pur al dadaismului se baza numai pe înclinația derizorie a polemicii sale, ajungînd cel mult la concepția libertății drept refuz nemijlocit și vital al oricărei convenții morale și sociale, suprarealismul se înfățișează cu propunerea unei soluții care să-i garanteze omului o libertate realizabilă pozitiv. Refuzului total, spontan, primitiv, al mișcării Dada, suprarealismul îi substituie căutarea experimentală, științifică, sprijinindu-se pe filozofie și psihologie. Cu alte cuvinte opune anarhismului pur un sistem de cunoaștere.

Poziția Dada era o poziție provizorie, izvorîtă din scîrba față de război și urmată de prăbușirea de după război; temele erau acum, în parte, schimbate, situația tindea să se blocheze; « scan-

dalurile » apăreau de aceea tot mai puțin eficace în menținerea vie a semnificației revoltei intelectuale împotriva societății. Și totuși ruptura crizei continua să rămînă deschisă și să genereze neajunsuri.

Conștiința acestei rupturi, în suprarealism, a fost foarte acută încă de la început: ruptură între artă și societate, între lumea exterioară și lumea interioară, între fantezie și realitate. Din aceată cauză întreg efortul suprarealiștilor a fost îndreptat spre găsirea unei punți între aceste două țărmuri, un punct de coincidență care să permită să se pună capăt sfîșierilor crizei. Elementul original al acestei mișcări stă tocmai în asta: Și în expresionism și în dadaism găsim sentimentul rupturii, al crizei, însă numai în suprarealism căutarea unei soluții a căpătat o angajare atît de specifică.

Problema libertății rămîne deci problema fundamentală a suprarealismului. De aceea, ca și Dada, nici acesta nu se prezintă ca o școală literară sau artistică. Motto-ul lui Rimbaud « literatura este o idioție », este și cuvîntul său de ordine: miza care e în joc e mult mai importantă decît arta de a face tablouri sau a scrie versuri: e în joc destinul omului, norocul sau ruina lui pe pămînt. Acest lucru îl înțelege suprarealismul și tocmai în direcția acestui adevăr fără subînțelesuri pornește acțiunea sa.

« Arta autentică de astăzi — scria Breton în epoca războiului marocan, în 1926 — e legată de activitatea socială, revoluționară: ea tinde spre tulburarea și distrugerea societății capitaliste.»[1] Și, cîțiva ani mai tîrziu, el preciza: « În situația actuală a crizei lumii burgheze, din zi în zi mai conștientă de propria-i ruină, eu cred că arta de astăzi trebuie să se justifice ca o consecință logică a artei de ieri, și în același timp, să se supună, și asta cît mai de grabă cu putință, unei activități de interpretare, care să producă explozia dezbinării sale în societatea burgheză.»[2]

Iată, deci, încă unul din aspectele noi ale suprarealismului: voința sa de a depăși pozițiile de protest și de revoltă pentru a ajunge la o poziție revoluționară explicită.

Totuși, după suprarealiști, problema libertății prezintă două fețe: cea a libertății individuale și cea a libertății sociale; ca atare două trebuie să fie și soluțiile, deși libertatea socială ce urmează a fi obținută prin revoluție este o premisă indispensabilă pentru a realiza libertatea deplină a spiritului.

1. Cfr. M. Nadeau: *Histoire du surréalisme*, Ed. du Seuil, Paris, 1945, p. 122.
2. A. Breton: *Position politique du surréalime*, Sagittaire, Paris, 1935, p. 68.

Din 1923 în 1935 cercetarea teoretică a lui Breton și a prietenilor săi e orientată în întregime spre clarificarea acestor doi termeni ai problemei. De aceea sînt foarte frecvente, în manifestele, în studiile și în poeziile lor, referirile la acest subiect fundamental. Tot Breton însă, adevărat ghid spiritual al mișcării, este acela care știe să rezume și să pună cu claritate în lumină diferitele momente ale acestei istorii bogate în experiențe, încercări, îndoieli, contradicții.

La originea acestei cercetări stau două nume, care vor avea o greutate hotărîtoare în evoluția suprarealistă: Marx și Freud: Marx ca teoretician al libertății sociale, Freud ca teoretician al libertății individuale. În această privință, precizînd pozițiile suprarealismului, Breton spunea într-un interviu acordat în 1935: « De mult timp noi am proclamat adeziunea noastră la materialismul dialectic, ale cărui teze ni le însușim în întregime: primatul materiei asupra gîndirii, adoptarea dialecticii hegeliene ca știință a legilor generale ale mișcării, atît în lumea din afară cît și în gîndirea umană, concepția materialistă a istoriei... necesitatea Revoluției sociale ca punct final al antagonismului ce se declară, într-o anumită etapă a dezvoltării lor, între forțele de producție materială ale societății și raporturile de producție existente (lupta de clasă). Din psihologia contemporană, suprarealismul reține în mod esențial ceea ce tinde să dea o bază științifică cercetărilor asupra originii și schimbărilor imaginilor ideologice. Acesta este și sensul în care suprarealismul a acordat o deosebită importanță psihologiei procesului somnului așa cum a explicat-o Freud »[3].

Sîntem în fața celor două suflete ale suprarealismului, adică a sufletului moștenitor al celor mai neliniștite spirite romantice și a sufletului dornic să primească mesajul revoluției socialiste. Suprarealismul este departe de a se constitui într-un tot unic, compact din punct de vedere teoretic, iar sarcina lui Breton de a-l menține unit, fie și ca mișcare, nu e în nici un caz ușoară. Aceste două suflete care constituie cei doi poli ai dialecticii suprarealiste și care continuă să fie în sînul suprarealismului însuși reflectarea situației istorice reale a rupturii dintre artă și viață, între artă și societate, împing destul de des pe suprarealiști la soluții unilaterale, fie pur literare, fie pur politice. Punctul de fuziune al celor două suflete rămîne cel mai adesea într-o stare de nostalgie acută ori de dorință chinuitoare: « Poetul viitor — va scrie Breton

3. *Ibidem*, pp. 78—79.

— va depăși ideea deprimantă a ireparabilului divorț între acțiune și vis»[4]. Dar ceea ce se cuvine să subliniem aici este modul energic în care s-a pus problema. Este un merit indiscutabil al suprarealismului acela de a fi înfruntat o astfel de problemă și de a-i fi văzut posibilitățile de rezolvare.

Voința suprarealismului de a irupe în istorie, adică în domeniul politic, pentru a crea condițiile libertății materiale și spirituale ale omului, e o voință modernă, singura voință în stare să poarte cultura, dincolo de criză, pe un teren de creație diferit, unde ruptura este sudată și nu cu repetarea unei viziuni apuse, ci cu puterea unei viziuni noi. Și în expresionism ca și în dadaism s-a întrevăzut o atare exigență și au existat chiar unele tentative individuale analoge pentru a rezolva problema, dar ceea ce apare hotărîtor în suprarealism este faptul că în cazul lui, e vorba de o întreagă mișcare ce simte, în întregul ei, necesitatea de a teoretiza și a realiza o asemenea exigență.

E absolut cu neputință să înțelegi suprarealismul fără a-ți da seama de acest fapt: «*A transforma lumea*, a spus Marx; *a schimba viața*, a spus Rimbaud; aceste două cuvinte de ordine sînt pentru noi unul singur»[5]. Aceasta este gîndirea suprarealiștilor. Dar enunțarea adaugă o clarificare mai mare: « *Trebuie să visăm*, a spus Lenin; *Trebuie să acționăm*, a spus Goethe. Suprarealismul nu a vrut niciodată altceva, efortul său e orientat spre rezolvarea dialectică a acestei opoziții»[6]. Iată deci unde-și află originea una din rațiunile profundei admirații pe care suprarealiștii o purtau unui poet ca Lautréamont; Lautréamont este cel care a afirmat: Poezia trebuie să aibă drept scop adevărul practic».

Poziția politică

Suprarealismul s-a orientat în mod rezolut spre politică în vara anului 1925, un an după publicarea *Primului Manifest* scris de Breton. Doi ani mai tîrziu, Aragon, Breton, Éluard, Péret intrau în Partidul Comunist francez. În 1930 revista *Révolution surréaliste* se transformă în *Le surréalisme au service de la révolution* și pe prima pagină a primului număr publica o telegramă

4. A. Breton: *Les Vases communicants*, Cahiers libres, Paris, 1932, p. 85.
5. A. Breton: *Position politique du surréalisme*, ed. cit., p. 97.
6. *Ibidem*, p. 86.

trimisă de Biroul internațional pentru literatură revoluționară din Moscova, în care se declară că suprarealiștii erau fideli directivelor Internaționalei a III-a.

Cronica întîmplărilor politice ale suprarealiștilor e prea încîlcită pentru a o putea urma în amănunt. Disensiunile nu întîrziară să se manifeste atît între suprarealiști și Partidul Comunist francez cît și între suprarealiștii înșiși. În 1933 Breton și Éluard părăsesc Partidul Comunist. Orientarea generală a mișcării nu se schimbă, cu toate astea, nici pe planul teoretic, nici pe cel practic, astfel că războiul din Spania îi va afla pe toți suprarealiștii angajați împotriva fascismului franchist.

În iunie 1936, cînd izbucnise prima insurecție eroică a minerilor din Asturia, într-o conferință ținută la Londra, Éluard spunea: « A venit vremea cînd toți poeții au dreptul și datoria de a afirma că sînt adînc cufundați în viața celorlalți oameni, în viața comună... Există un cuvînt pe care niciodată nu l-am auzit fără o mare emoție, o mare speranță, cea mai mare, aceea de a învinge puterile ruinei și ale morții ce apasă asupra oamenilor; acest cuvînt este fraternizare... Poeții demni de acest nume, asemenea proletarilor, refuză să fie exploatați. Adevărata poezie e cuprinsă în tot ceea ce nu e conform cu această morală, cu o morală care, pentru a-și menține dominația, prestigiul, nu știe să facă altceva decît să construiască bănci, cazărmi, închisori, biserici și bordeluri. Poezia adevărată e cuprinsă în tot ceea ce îl eliberează pe om de această avere înspăimîntătoare, de această avere care are un chip de moarte. Ea se află și în opera lui Sade, a lui Marx ori a lui Picasso, ca și în cea a lui Rimbaud, Lautréamont ori a lui Freud. Ea se află și în inventarea radioului, în exploatarea lui *Celiuskin*, în revoluția din Asturia, în grevele din Franța sau din Belgia. Adevărata poezie se află atît în recea necesitate de a mînca mai bine sau de a cunoaște, cît și în gustul pentru fabulos. De mai bine de o sută de ani poeții au coborît de pe culmile pe care își închipuiau că se află. Ei au ieșit în stradă și și-au insultat maeștrii, nu mai au zei, au îndrăznit să sărute pe gură frumusețea și dragostea, au învățat cîntecele de revoltă ale mulțimii mizerabile și, fără să le fie greață, încearcă să o învețe și pe aceasta propriile lor cîntece»[7].

Aceste cuvinte arată destul de bine, dincolo de neînțelegerile personale ori de partid, orientarea vie, deschisă, bogată a suprarealiștilor într-un moment de cumpănă din istoria Europei.

7. P. Éluard: *Donner a voir*, Gallimard, Paris, 1939, pp. 79–87.

Rămîne de explicat, în textul lui Éluard, alăturarea acelor nume: Marx, Sade, Lautréamont... Dar aici vorbește, după cum s-a mai arătat, sufletul dublu al suprarealismului. Oricum, și « divinul marchiz » și autorul volumului *Chants de Maldoror* sînt luați drept exemple ale unei adînci revolte morale. Sade pentru că «a vrut să redea omului civilizat puterea instinctelor sale primitive », Lautréamont pentru violența dezlănțuită a sentimentelor sale; în fine, și unul și celălalt pentru că au dus lupta cea mai îndîrjită împotriva a ceea ce este fals, artificial, împotriva unei « realități mincinoase și indigente » care îl umilește pe om. De aici se poate vedea cum argumentarea acestor alegeri este asemănătoare cu cea a expresionismului. O asemenea alegere, însă, ne îngăduie totodată să deschidem discuția în legătură cu substanța cea mai intimă a suprarealismului.

Sade este considerat de către suprarealiști drept « cea mai autentică anticipare a lui Freud și a întregii psihopatologii moderne ». Și Breton, cel care face această afirmație, adaugă că opera lui Sade « năzuiește, din punct de vedere social, la nici mai mult nici mai puțin decît fundarea acelei adevărate științe a moravurilor care e amînată de la o revoluție la alta » [8]. Iată, deci, nodul problemei: a-i restitui omului puterea pe care secole de prejudecăți, de afronturi, de inhibiții i-au călcat-o în picioare. E și aceasta o revoluție: alături de revoluția socială, după cum am mai scris, se află revoluția individuală, care trebuie să sfîșie legăturile unei îndelungi constrîngeri ce ne deformează la un moment dat însăși natura noastră, personalitatea noastră.

Acestei revoluții ce urmează a avea loc în individ, Freud i-a furnizat prin studiile sale speciale asupra psihologiei visului și, la un mod mai general, prin toate explorările sale în viața inconștientului, cîteva arme de neînlocuit [9]. În *Primul Manifest*, Breton aduce un omagiu explicit fondatorului psihanalizei. « Prin meritul său — exclamă el — imaginația este poate pe punctul de a-și

8. A. Breton: *Antologie de l'humour noir*, Sagittaire, Paris, 1940, p. 27.

9. E interesant totuși să notăm că Freud, în pofida dovezilor de stimă din partea suprarealiștilor ar fi declarat că nu înțelege ce anume era, de fapt, suprarealismul. A se vedea, în această privință, următoarele fraze ale lui Freud, într-o scrisoare adresată lui Breton: « Cu toate că primesc atîtea mărturii ale interesului pe care dumneavoastră și prietenii dumneavoastră îl purtați cercetărilor mele, eu nu sînt în stare, la rîndul meu, să-mi explic ce este și ce vrea suprarealismul. Poate că nu sînt născut pentru a-l înțelege, eu care sînt atît de departe de artă ». Publicată în *Le surréalisme au service de la révolution*, Paris, n. 5, 1932, p. 11.

recuceri drepturile [10] ». Sub acest aspect încercarea de a face să se ridice din adîncurile spiritului nostru puteri noi, necunoscute, în stare de a spori forțele de suprafață ori a se opune în mod victorios acestora, tot conform părerii lui Breton, se poate « sprijini atît pe energiile poeților cît și pe cele ale oamenilor de știință », de vreme ce succesul unei asemenea întreprinderi, nemaiexistînd o metodă stabilită à priori, nu depinde de manierele mai mult sau mai puțin capricioase ce vor fi adoptate pentru a o realiza, ci de rezultatele efective.

Visul reprezintă în viața noastră o perioadă de timp neinferioară, poate, perioadei de veghe. El este deci o parte esențială a existenței noastre. În vis omul este satisfăcut din plin de tot ceea ce i se întîmplă. Atunci de ce n-ar fi posibilă, cîndva, găsirea unui punct de întîlnire între aceste două stări, vis și realitate, aparent contradictorii, punct în care ele să se rezolve, dînd naștere unui tip de realitate absolută, de *suprarealitate?* Aceasta este « perspectiva » suprarealistă a lui Breton; dar între timp, adică încă de pe acum, este necesar să învățăm cu orice chip să eliberăm forțele Eului nostru inconștient și chiar pe cele ale Eului în stare de veghe, e nevoie să găsim modalitățile pentru a face să intervină în viața risipită a zilelor noastre glasul îngropat al spiritului nostru, acel glas pe care convențiile cele mai brutale încearcă să-l alunge din nou înapoi. Iată, deci, în ce constă suprarealismul: « Nu un mijloc de expresie nou, sau mai ușor, nu o nouă metafizică a poeziei; ci un mijloc de eliberare totală a spiritului și a tot ce i se aseamănă » [11].

Care este, deci, definiția exactă a suprarealismului? Breton ne-o furnizează « o dată pentru totdeauna »: « Suprarealismul este automatism psihic pur prin mijlocirea căruia ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie în scris ori în alte chipuri, funcționarea reală a gîndirii; este dictatul gîndului cu absența oricărui control exercitat de rațiune, dincolo de orice preocupare estetică sau morală » [12].

« Automatism » este ca atare cuvîntul-cheie al poeticii suprarealiste. Încă în dadaism se ajunsese la ceva asemănător. Formula lui Tzara, « gîndul se formează în gură », alături de rețeta de « fabricație » a poeziei, cu vorbe amestecate în pălărie, sînt exemple de spontaneitate și de automatism. Totuși automatismul suprarealist se deosebește de cel al mișcării Dada, care e mai puțin

10. Cfr. *Manifestul*, în partea a treia (a cărții noastre).

11. Cfr. M. Nadeau: op. cit., p. 104.

12. Cfr. părții a treia, traducerea integrală a *Primului Manifest*.

psihic şi mai mecanic. Pentru a releva diferenţa e suficient să confruntăm cele două metode ale compoziţiei literare, adică cel al poeziei făcute din cuvintele amestecate în pălărie şi metoda lui Breton, divulgată în *Primul Manifest*, André Breton sfătuieşte: « Cereţi să vi se aducă tot ce vă este necesar pentru scris, după ce v-aţi aşezat în locul cel mai favorabil concentrării spiritului dumeavoastră asupra lui însuşi. Puneţi-vă în starea de spirit cît mai pasivă cu putinţă sau receptivă. Faceţi abstracţie de talentul dumneavoastră, de capacităţile dumneavoastră şi de cele ale tuturor celorlalţi. Repetaţi-vă că literatura e una din căile cele mai triste prin care se poate ajunge la ceva. Scrieţi cu iuţeală, fără un subiect ales dinainte, atît de rapid încît să nu vă opriţi şi să nu fiţi ispitit să recitiţi. Prima frază va ieşi fără eforturi; după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gîndirii dumneavoastră conştiente, care nu cere decît să se exteriorizeze. E foarte dificil să te pronunţi asupra reuşitei frazei a doua: aceasta participă fără îndoială la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă se admite că scrierea primei fraze comportă un minimum de percepţie. Atîta pagubă... Continuaţi cît vă place. Dacă tăcerea ameninţă să se instaleze printr-o greşeală, chiar mică, pe care aţi comis-o, o lipsă, putem spune, de neatenţie, ştergeţi foaia fără ezitare cu o linie foarte clară. După cuvîntul a cărui origine o suspectaţi, puneţi o literă oarecare, litera *L* de pildă, mereu litera *L*, şi întorceţi-vă la arbitrar, impunînd această literă ca iniţială a cuvîntului următor » [13].

Metoda este deci destul de departe de mecanicitatea pură, mai mult, are o rădăcină psihologică care, deşi în mod automat, îi furnizează sugestiile sale. Aragon a clarificat foarte bine caracterele « dicteului automat », insistînd în mod deosebit asupra « fondului » din care se naşte textul automat. « *Fondul* unui text suprarealist — scrie el — e de o importanţă extremă, pentru că acest *fond* e cel care dă preţiosul caracter de revelaţie. Dacă dumneavoastră urmînd metoda suprarealistă veţi scrie triste idioţii, acestea vor rămîne triste idioţii. Fără scuze. Şi mai cu seamă dacă aparţineţi acelei lamentabile specii de indivizi singulari care ignoră sensul cuvintelor, e foarte cu putinţă ca practica suprarealismului să nu pună în evidenţă decît această crasă ignoranţă a dumneavoastră » [14]. Toate acestea înseamnă că polemica suprarealistă

13. *Ibidem.*
14. L. Aragon: *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928, p. 192.

împotriva « talentelor poetice » nu exclude existenţa « talentului suprarealist ». În realitate, sîntem în faţa dezvoltării extreme a principiului romantic al inspiraţiei. Diferite alte moduri de exteriorizare a gîndului au fost studiate de suprarealişti, dar dicteul automat a rămas modul fundamental, la care se referă, mai mult sau mai puţin, şi celelalte moduri. Nici chiar compunerea poeziilor cu fraze întregi decupate din ziare, cum au făcut în unele cazuri suprarealiştii, nu poate fi confundată cu metoda dadaistă, de vreme ce, în realitate, stimulentul întîmplător al frazelor termină prin a solicita o alegere, care face să se declanşeze mecanismul psihic într-o direcţie determinată.

Expresia figurativă

La acest punct, însă, rămînea deschisă problema expresiei figurative. Pictura şi sculptura nu oferă aceeaşi posibilitate a transcrierii automate rapide a cuvîntului. Pierre Naville, director al revistei *Révolution surréaliste* împreună cu Péret, a ajuns pînă la a declara de-a dreptul, în paginile aceluiaşi organ oficial, în aprilie 1925, că « o pictură suprarealistă nu există ». La o atare afirmaţie a răspuns Breton cu un studiu publicat în 1928 [15].

Acest text căpătă atunci o importanţă analogă celei a *Primului Manifest*. În el aborda Breton problema de la începutul ei şi expunea motivele care postulează existenţa unei picturi suprarealiste: « O concepţie prea îngustă a *imitaţiei* — scria el — dată drept scop al artei se află la originea gravei neînţelegeri care s-a perpetuat pînă în zilele noastre. În credinţa că omul nu e în stare decît să reproducă în mod mai mult sau mai puţin fericit imaginea a ceea ce recepţionează, pictorii s-au arătat prea conciliaţi în alegerea modelelor lor. Eroarea comisă a fost aceea de a gîndi că modelul nu putea fi luat decît din lumea exterioară, sau chiar că numai de aici putea fi luat. Desigur sensibilitatea umană poate conferi obiectului cu cea mai vulgară aparenţă o distincţie absolut neprevăzută; nu este însă mai puţin adevărat că înseamnă a face un rău uz de puterea magică a figuraţiei, al cărei dar unii îl posedă, servindu-ne de ea pentru a conserva şi întări ceea ce există şi aşa, fără ei. În acest fapt e o abdicare de neiertat. Oricum, este imposibil, în

15. *Le surréalisme et la peinture*, NRF, Paris. Scrierile complete ale lui Breton asupra picturii sînt adunate în volumul: *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's, New York, 1945. Citatele au fost luate din această ediţie.

starea actuală a gîndirii, cîtă vreme, mai cu seamă, lumea exterioară ar părea de natură mereu mai suspectă, să consimțim la un asemenea sacrificiu. Opera plastică, pentru a răspunde necesității de revizuire absolută a valorii reale, asupra cărora toate spiritele au căzut azi de acord, se va reface, deci, după un *model interior*, ori nu va putea exista »[16].

Interiorizarea de care vorbește Breton nu este desigur cea la care înțelegea să se refere Kandinsky. Nimic nu este mai departe de suprarealiști ca spiritualismul ascetic kandinskyan. Discursul e, în schimb, mult mai aproape de Paul Klee, de lumea creată din nou, dar se apropie și de poetica unora dintre expresioniști, care vedeau pictura drept o exteriorizare nemijlocită a fluxului psihofiziologic pe pînză. Oricum, pictura suprarealistă pleacă de la un principiu fundamental și anume de la convingerea dobîndită că lucrurile sensibile sînt trădătoare; « lucrurile » nu-l mai emoționează și nu-l mai consolează pe om, sînt fixate în robia unei societăți strîmbe, ele însele sînt sclave ale logicii convenționale, supuse uzurii cenușii a obișnuinței. Scopul picturii suprarealiste este deci acela de a scoate la iveală raporturile dintre lucruri, contribuind în acest mod, pe cît e cu putință, la dezlănțuirea cît mai grabnică a acelei crize de conștiință generală, care este scopul prim al suprarealismului. Dar, alături de asta, pictura suprarealistă năzuiește și la un alt rezultat: la crearea unei lumi în care omul să afle *miraculosul*: un tărîm al spiritului unde el să se lepede de orice greutate sau inhibiție, de orice complex, ajungînd la o libertate neasemuită, necondiționată. *Noul* și *necunoscutul* pe care, fugind de plictiseala unei realități alienate și consumate Baudelaire le căuta în al său *Voyage*, se reîntoarce deci în acel *miraculos* suprarealist cu toate mirurile unei consacrări definitive. În acest *miraculos* ne este acordată o anticipare a acelei libertăți totale ce se zărește în perspectiva fuziunii visului cu realitatea ori a realității cu visul, fuziune care le va restitui, în sfîrșit, oamenilor integritatea.

O pictură bazată pe aceste premise nu putea lua, desigur, de la capăt inventarul realității. « Cele trei pere ale lui Renoir, cei patru sparanghel ai lui Manet, femeiuștile de șocolată ale lui Derain sau pachetul de tabac cubist »[17] nu erau făcute cu adevărat pentru a satisface setea de infinit, clipa de eliberare a spiritului suprarealiștilor. Căutarea lor, atît în domeniul mijloacelor cît și în acel al viziunii, trebuie să se îndrepte spre altceva.

16. A. Breton: op. cit., p. 24.

17. Cfr. M. Ernst: « Comment on force l'inspiration », în *Le surréalisme au service de la révolution* Paris n. 6, p. 45.

Poetica automatismului, raportată la faptul plastic, i-a împins, drept urmare, pe suprarealiști la descrierea unei serii *de procedee* apte de a sustrage elaborarea operei domeniului facultăților conștiente. Atare procedee, contrar celor ce credea Naville, au permis aplicarea definiției suprarealismului la desen, la pictură și, într-o oarecare măsură, la fotografie[18]. Nu toate aceste procedee au fost originale, unele, de fapt, fuseseră găsite în epoca dadaistă, precum fotomontajul sau colajul, precum pictura sau sculptura de obiecte, dar suprarealismul, folosindu-le, le-a modificat ulterior caracterul și le-a orientat spre altă semnificație.

Ca și în poezie, la fel și în domeniul figurației, bază a operației creatoare suprarealiste este *imaginea*. Nu e vorba însă de imaginea tradițională, care are drept punct de plecare *similitudinea*. Imaginea suprarealistă, putem spune, este contrariul acesteia, de vreme ce se orientează în mod hotărît spre *neasemănare*. Adică nu alătură două fapte, două realități care se aseamănă într-un fel sau altul, ci două realități cît mai departe cu putință una de cealaltă.

De aceea artistul suprarealist, dînd viață imaginii, violează legile ordinii naturale și sociale. Dar tocmai acesta este și scopul său, de vreme ce, alăturînd în mod neașteptat și surprinzător doi termeni ai realității care apar ireconciliabili, și negîndu-le astfel neasemănarea, provoacă, în cel care privește rezultatul unei asemenea operații, un *șoc* foarte violent, care-i pune în mișcare imaginația pe căile insolite ale halucinației și visului.

Max Ernst explică, în mod aproape didactic, procedeul care duce la crearea imaginii suprarealiste, și pentru a face asta el pornește de la o faimoasă enunțare a lui Lautréamont care a sfîrșit prin a deveni o adevărată definiție a « frumuseții suprarealiste »: « Frumos ca întîlnirea întîmplătoare a unei mașini de cusut cu o umbrelă pe o masă de operație ». Max Ernst scrie: « O realitate deplină a cărei inocentă destinație pare să fi fost fixată o dată pentru totdeauna (umbrela) aflîndu-se pe neașteptate în prezența unei alte realități foarte deosebite și nu mai puțin absurde (o mașină de cusut) într-un loc unde amîndouă trebuie să se simtă *străine* (o masă de operație) va evita, prin chiar acest fapt, ingenua sa destinație și identitatea sa; ea va trece de la falsul său absolut, prin jocul relativului, la un absolut nou, adevărat și poetic: umbrela și mașina de cusut se vor iubi. Mecanismul procedeului îmi pare dezvăluit de acest extrem de simplu exemplu. Transmutarea com-

18. *Ibidem*, p. 43.

pletă, urmată de un act pur ca acela al dragostei, se va produce în mod obligatoriu ori de cîte ori condițiile vor deveni favorabile prin faptele date: *cuplarea a două realități în aparență de neîmpăcat pe un plan care în aparență nu e convenabil pentru ele*». [19]

Imaginea suprarealistă este deci un atentat la principiul identității. Nu altceva înseamnă așa-numitele «obiecte suprarealiste» compuse cu un procedeu asemănător. Automatismul în aceste cazuri este pus în mișcare de impulsul fortuit al unui obiect «găsit» care acționează ca un «provocator optic». Procedeul rămîne deci analog celui al fotomontajului sau colajului în accepția ernstiană, despre care am vorbit la vremea ei. De fapt, încă din vremea aceea, Ernst acționa, cel puțin parțial, în mod suprarealist. În particular, totuși, precedentele «obiectelor suprarealiste» trebuie căutate în unele experiențe dadaiste ale lui Duchamp și Picabia.

De la acele prime sugestii, totuși, suprarealismul, mai cu seamă în jurul anilor treizeci, a mers mult mai departe. Tipurile de «obiecte» inventate sînt numeroase și fiecare a fost clasificat după o categorie: «obiecte transubstanțiate», de origine afectivă; «obiecte pentru proiectare», de origine onirică; «obiecte-mașini» de origine fantasto-experimentală; «obiecte-modele», de origine hipnagogică; și altele încă. Dintre toate, poate cel mai semnificativ este primul, a cărui inventare datează încă din opera lui Giacometti, a sa *Bilă suspendată*: o bilă de lemn cu o scobitură feminină, suspendată de o coardă de vioară, atîrnă și oscilează pe un al doilea element care-i atinge abia cavitatea. Este evident simbolismul erotic al acestei construcții, altminteri considerată încă «prea plastică», «prea sculpturală» din punct de vedere suprarealist. În genere «obiectele suprarealiste» sînt mult mai hibride, impure, evită preocupările de ordin formal, sînt extraplastice prin definiție. A privi aceste «obiecte» cu un ochi estetic ar însemna să le trădezi caracterul. Unica forță care acționează în ele ca un factor de coeziune este simbologia sexuală, de gust sadic și freudist, care, ca și bila lui Giacometti, are funcția de a stimula imaginația erotică; desigur nu procesul sintezei poetice.

Ghete, mămuși, funde, cești, bureți, pahare, zaruri, cutii, droturi, chei, proteze dentare și alte felurite materiale fac parte din aceste «obiecte» și trebuie să spunem că, dacă stăm să judecăm, în acest gen de «lucru» literații cei mai lipsiți de orice preocupare figurativă reușesc mai bine decît artiștii; fără să ne referim încă la Dali, literatoid monstruos încă înainte de a fi pictor. Dali, în

19 *Ibidem*, p. 43.

ceea ce-l privește, nu numai că compune «obiecte suprarealiste» dar le și imaginează și le descrie cu aberația barochizantă a automatismului său hispanic: «Mari automobile, de trei ori mai mari decît în realitate, vor fi reproduse cu o minuție a amănuntelor mai precisă decît la cele mai exacte modele în gips sau în onix, pentru a fi depuse, înfășurate în rufărie feminină în morminte, al căror loc se va putea recunoaște doar din prezența unui mic orologiu de paie» [20].

Automatismul suprarealist poate fi deci provocat în diferite chipuri. Ceea ce trebuie găsit e numai *modul de a intensifica iritabilitatea facultăților spiritului* [21]. În afara procedeelor deja descrise ale fotomontajului și ale obiectului «găsit», Max Ernst sugerează un altul, pe care îl numește *frottage*. Procedeul e foarte simplu și amintește un joc de copii, acela de a pune o foaie de hîrtie pe o monedă, frecînd apoi cu creionul deasupra pentru a scoate la iveală efigia. Acest joc, Ernst l-a exercitat asupra materiilor celor mai disparate, bucăți de lemn, frunze, pînză de sac destrămată. Era un mod de a interoga materia. Abia interogată, materia își pierdea caracterul pentru a căpăta aspectul unui șir de imagini neașteptate, care ajutau cu ușurință facultățile meditative și halucinatorii ale artistului. Se năștea astfel, în fața ochiului stupefiat al lui Ernst, «capete de oameni, animale, o bătălie ce se sfîrșește într-un sărut, prăpăstii, marea și ploaia, cutremure, sfinxul pe piedestalul său, *pampas*, lovituri de bici, torente de lavă, cîmpuri de luptă, inundații și hărți seismice... banchetul funebru, roata luminii...» [22] Și Ernst mărturisește cum, în continuare, restrîngînd din ce în ce mai mult participarea sa activă la reelaborarea primului dat al *frottage*-ului a ajuns să asiste ca un spectator la nașterea operei.

Aplicarea acestui procedeu la actul de creație datează, în ceea ce-l privește pe Ernst, din 1925, și el însuși îl amintește drept precursor al teoriei «provocatorul optic» pe însuși Leonardo da Vinci, acolo unde vorbește despre «pata» de pe perete care excită fantezia să urmeze cele mai stranii imagini. Dar, în căutările sale, Ernst și-a dat seama că, adesea, o formă, o culoare, un obiect, o pagină de publicitate, o hartă geografică, orice lucru sugerează *în același timp* nu una, ci două ori mai multe imagini. De pildă: «Un ornament *seconde empire*, găsit într-o carte pentru învățarea

20. S. Dali: «Objets surréalistes», în *Le surréalisme au service de la révolution*, Paris, n. 3, p. 17.

21. Cfr. M. Ernst: op. cit., p. 45.

22. M. Ernst: *Beyond Painting*, New York, 1948, reluat în W. Hess: op. cit. pp. 168–169.

desenului, revelează, prezentîndu-ni-se, o puternică tendință de a se transforma într-o himeră cu elemente de pasăre, de polip, de bărbat și de femeie... »[23] Această primă intuiție a lui Ernst va fi dezvoltată de către Salvador Dali cu a sa teorie a *imaginii multiple* sau *imaginii paranoice*. În realitate e vorba, mai degrabă decît de o teorie, de o activitate vizionară, care se reface potrivit fenomenelor paranoice. După Dali, e vorba tocmai de o activitate *paranoică-critică*, adică de « metoda spontană de cunoaștere irațională bazată pe asociația interpretativ-critică a fenomenelor de delir ». E limpede, observă Breton, « că în cazul lui Dali avem de-a face cu o paranoia latentă, din specia cea mai benignă, paranoia în planuri latente izolate, a cărei evoluție e în afara oricărei primejdii de confuzie ». La Dali, în fine *imaginile paranoice*, abia apărute, sînt controlate, sistematizate, utilizate « în mod critic ». După cum se exprimă Dali, activitatea paranoico-critică este « o forță organizatoare și producătoare a cazualității obiective »[24].

Să vedem însă în continuare, cum explică Dali însuși sensul acestei afirmații: « În baza unui proces net paranoic a fost posibil să obținem o imagine dublă, adică reprezentarea unui obiect care, fără cea mai mică modificare figurativă sau anatomică, să fie în același timp reprezentarea unui alt obiect absolut diferit, despuiat și el de orice gen de deformare sau anormalitate pe care cîteva aranjamente le-ar putea ascunde. Rezultatul unei atare imagini este posibil grație violenței gîndului paranoic, care s-a servit, cu iscusință și îndemînare, de cantitatea necesară de pretexte, coincidențe etc., profitînd de ele pentru a scoate la iveală cea de a doua imagine, care în acest caz ia locul ideii obsesive. În imaginea dublă, al cărei exemplu poate fi imaginea unui cal care în același timp este imaginea unei femei, poate să se prelungească, continuînd procesul paranoic, fiind atunci suficientă existența unei alte idei obsesive pentru ca să apară o a treia imagine (imaginea unui leu, de pildă) și așa mai departe pînă la concurența unui număr de imagini limitată doar de gradul de capacitate paranoică al gîndirii »[25].

Această serie de experimentări pentru a găsi metodele potrivite manifestării fluxului automat al forțelor interioare au deschis căi diferite realizării de opere suprarealiste, totuși sînt metode care nu sînt luate ad literam, ci doar ca indicații de bază, pe care

23. M. Ernst: « Comment on force l'inspiration », în *Le surréalisme au service de la révolution* rev. cit., p. 44

24. Citat de Breton în *Le surréalisme et la peinture*, ed. cit. p. 147.

25. Citat de Ernst în articolul cit. în *Le surréalisme au service de la révolution*, p. 44.

activitatea suprarealistă s-a dezvoltat cu cea mai mare libertate și fără preocuparea de a se contrazice.

Vorbind despre artă suprarealistă trebuie să se observe îndată că e vorba mereu de o artă figurativă. Abstractul, și mai cu seamă abstractul geometric sau constructivist, nu intră în natura suprarealismului[26] ale cărui vîrfuri mai puțin figurative, Arp și Miró, sînt destul de departe de a fi clasificate drept abstracte. Aceasta pentru că nu poți fi suprarealist fără a te angaja într-un fel sau altul la o *reprezentare*. Această presupunere va suferi în continuare o atenuare, dar va continua să rămînă în picioare; și asta mai cu seamă în perioada de care ne ocupăm acum.

În a sa *Anthologie de l'humour noir* Breton ne oferă un ajutor prețios la înțelegerea rațiunilor figurative suprarealiste. Un atare ajutor se bazează pe un foarte pertinent citat din Hegel asupra unor aspecte ale subiectivismului romantic: « Arta romantică avea ca principiu fundamental concentrarea sufletului asupra lui însuși, care, negăsind că lumea reală corespunde perfect naturii sale, rămînea indiferent față de ea. În perioada artei romantice această opoziție s-a dezvoltat pînă la punctul în care am văzut cum interesul se fixa cînd pe accidentele lumii exterioare, cînd pe capriciile personalității. Dar astăzi, dacă acest interes ajunge pînă la a face astfel ca spiritul să se absoarbă în contemplarea lumii exterioare și în același timp umorul, păstrîndu-și propriul caracter subiectiv și reflexiv, să se lase asimilat de obiect și de forma sa reală, atunci obținem în această pătrundere intimă un umor oarecum obiectiv »[27].

Asta se întîmplă, de exemplu, în proza lui Kafka, de o absurdă obiectivitate și în același timp de o absurdă subiectivitate. Ceva în acest gen, în pictură, imaginase Kandinsky cu al său « realism » detașat de sensul imediat al istoriei, pe care el îl vedea anticipat de Rousseau. Ducînd acel umor obiectiv al definiției hegeliene la punctul său maxim de joc, suprarealismul îl transformă în *hazard obiectiv*, dînd cale liberă arbitrarului celui mai larg al subiectivismului în crearea unei lumi de obiecte definite și în același timp lipsite

26. Un ecou al antiabstracționismului suprarealist se poate releva în mod clar din acest fragment din conferința lui Breton: « La Situation surréaliste de l'objet » (1935) în *Position politique du surréalisme*, op. cit., p. 125: « Cel mai mare rău care amenință azi suprarealismul este... acela că tot felul de producții mai mult sau mai puțin discutabile tind să se ascundă sub eticheta lui și astfel opere de tendință abstracționistă în Olanda, în Elveția, în Anglia, după ultimele vești, vin să stabilească cu operele realiste relații de vecinătate echivoce... »

27. Cfr. A. Breton: *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, Paris, 1940, pp. 10 — 11

de orice fundament real. Acțiunea aceasta a suprarealismului era una mult mai extremă decît *realismul magic* spre care se orienta o parte a artiștilor germani din « Noua obiectivitate ». Singur De Chirico, cu ale sale *Piețe italiene*, încă din 1910, realizase ceva asemănător, depășind realismul magic pentru a acosta pe tărîmurile suprarealismului.

Pe bună dreptate, deci, Breton l-a pus, în cartea sa *Le surréalisme et la peinture*, pe De Chirico în fruntea artiștilor acestei mișcări. În acest studiu Breton amintește și o scriere a lui De Chirico din 1914 [28], în care sînt expuse o serie de idei ce au multe afinități cu suprarealismul. « Pentru ca o operă de artă — putem citi acolo, între altele — să fie cu adevărat nemuritoare, este necesar ca ea să iasă complet din hotarele umanului: bunul simț și logica o vatămă. În acest mod ea se va apropia de vis și de mentalitatea infantilă. Opera profundă va fi împinsă de artist în adîncimile cele mai tainice ale ființei sale: acolo nu ajunge susurul pîraielor, cîntecul păsărilor, foșnetul frunzelor. Ceea ce ascult eu nu valorează nimic, numai ochii văd, deschiși, și, mai adesea, închiși. Important este, mai cu seamă, a debarasa arta de ceea ce ea conține din ce este cunoscut pînă azi: orice idee, orice simbol trebuie puse de o parte. Trebuie să avem o mare siguranță în noi înșine; este necesar ca revelația pe care o avem despre o operă de artă, concepția unui tablou reproducînd cutare lucru fără nici un sens pentru el însuși, fără subiect, *fără semnificație* din punct de vedere al logicii umane; este necesar, zic, ca o asemenea revelație sau concepție să fie atît de puternică în noi, să ne procure o atît de mare bucurie sau o atît de mare durere, încît să ne simțim constrînși a picta împinși de o forță mai mare decît aceea care-l împinge pe un înfometat să muște, asemenea unei bestii din bucata de pîine ce-i cade în mînă ».

Piețele italiene pictate la Paris de către De Chirico au avut, deci, o influență precisă asupra suprarealiștilor: asupra lui Max Ernst, cum s-a văzut, o influență aproape decisivă. Fascinația acestor piețe a acționat însă nu numai asupra artiștilor, ci și asupra poeților: Éluard i-a dedicat lui De Chirico o poezie încă din 1923. Iar în 1933 întreg grupul suprarealist își exercita posibilitățile irațional de pătrundere și de orientare într-un tablou alegînd pentru propriile experiențe un vechi tablou al lui De Chirico [29].

28. *Ibidem*, pp. 45–46.
29. Cfr. *Le surréalisme au service de la révolution*, Paris, n.6. pp. 13–16.

Pictura lui De Chirico, pe care el o va numi în continuare *metafizică* [30], prezintă tocmai acele aspecte onirice pe care încearcă apoi suprarealiștii să le dezvolte. E o pictură care ia naștere din memoria arhitecturilor italiene clasice și din secolul al 19-lea, într-o atmosferă de foarte lucidă și statică absurditate. Singurătate, tăcere, fugi de perspective, iluzii spațiale, umbre netede întipărite pe pavaje netede, portice de umbră, ceruri antice, volume netede de statui solitare și cîteodată o formă de viață, o fetiță care fuge lovindu-și cercul, doi oameni care trec, un tren în depărtare; dar chiar și aceste forme de viață, sau care ar putea aminti de viață sînt parcă suspendate, înfășurate într-un văl impalpabil care le separă de restul lumii. Aceasta este clima imaginilor dechirichiane, a « enigmelor » sale, a « melancoliilor », a « turnurilor » sale. Ecourile cubiste ori chiar futuriste, pe care unii critici le-au relevat în De Chirico, dacă există din punct de vedere strict filologic, nu au în schimb nici o importanță în determinarea fizionomică a operei sale, înscrisă cum e pe de-a-ntregul în dimensiunea halucinantă a visului și a jocului intelectual.

Problema raportului dintre vis și reprezentare este, deci, fundamentală pentru arta suprarealistă. O atare problemă, de pe o poziție proto-suprarealistă, De Chirico a abordat-o cu rezolvări satisfăcătoare (cel puțin pînă în 1919). Dar nu se poate spune că toți termenii săi au fost puși în lumină. În realitate, cum trebuia să se comporte, în opera sa creatoare artisul în ceea ce privește visul? Trebuia oare să se mulțumească la a-l copia cu fidelitate? Trebuia oare să se limiteze la a reproduce imaginea irațională dictată de Eul său inconștient, fără să adauge nimic și fără să scoată nimic? Dali vorbea despre pictură ca despre un « instantaneu în culori al concretei iraționalități ». Era asta definiția justă? Sau cumva această poziție urma să-i ducă pe suprarealiști doar la un nou gen de naturalism descriptiv?

Nu e greu să admiți că în atare limite se împotmolește arta unui Dali sau a unui Delvaux, pentru a da doar două exemple dintre cele mai cunoscute. Chiar Breton a trebuit s-o recunoască: « Fixarea — scria el în 1941 — numită *trompe-l'œil* (și aici stă slăbiciunea ei) a imaginilor din vis, s-a dovedit, în experiență mult mai puțin sigură și cea mai abundentă în erori » [31]. Din acest punct

30. Cfr. G. De Chirico: « Asupra artei metafizice », în *Valori plastici*, Roma, nr. 4–5, 1919.
31. Cfr. A. Breton: *Le surréalisme et la peinture* « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme » (1941), ed. cit., p. 94.

de vedere deci « instantaneul iraționalului concret » al lui Dali se discreditează și artistul spaniol sfîrșește prin a fi considerat, în 1936, drept în afara suprarealismului. De altfel cu trecerea anilor și noțiunea de automatism suferă o transformare, o « redimensionare » pînă la a concede că « automatismul poate intra în compoziție cu anumite intenții premeditate » [32]. Astfel, abandonîndu-se fidelitatea naturalistă a transcrierii viselor și atenuîndu-se automatismul pur, se va considera suficient ca artistul, în crearea operei sale, să reușească a pătrunde « în cîmpul psihofizic total, din care cîmpul conștiinței nu e decît o infimă parte ».

Max Ernst rămîne fără îndoială exponentul cel mai semnificativ al acestei picturi. Prin 1925 este perioada cînd el apare în deplina stăpînire a mijloacelor sale și stăpîn absolut al poeticii suprarealiste, pe care acum el n-o mai simte drept ceva experimental, ci deja ca pe un mod natural de a concepe. Este epoca în care începe să picteze *pădurile* sale, *viziunile cosmice* și *orașele*. Aceste teme sînt mai apropiate de fantezia sa decît celelalte care reiau motivul monștrilor, al coșmarului, al himerelor, mai evident suprareale. Se poate spune chiar că în aceste din urmă motive, Ernst se arată mai puțin liber, mai înlănțuit de sugestii figurative precedente, cubiste, de exemplu; în timp ce, în schimb, în temele cosmice ori ale *orașelor* și *pădurilor*, el reușește într-adevăr să inventeze un limbaj de o rară putere evocatoare.

Cu procedee indirecte, cu o transpunere poetică extrem de riscată, cu o simplitate exemplară a imaginii și o amănunțită complexitate a intervențiilor tehnice, Ernst ajunge la rezultate de poezie adevărată. Un fel de dialectică primitivă a naturii străbate creația sa: lucrurile își pierd semnificația lor pentru a căpăta alta: nava devine mare, inelul devine soare, tapiseria devine zidărie de copaci, pădure pietrificată, o serie de frize — aglomerația unui oraș. Tuturor modurilor pe care Ernst le pune în mișcare pentru a-și provoca inspirația, el știe să le răspundă cu resursele inepuizabile ale fanteziei sale bîntuite de fantasme. Aceste tablouri nu ne fac să regretăm subiectele tradiționale ale picturii. Ernst e un pictor energic, concis. Ceva straniu, o metamorfoză subterană, o aventură cerească, un presentiment al infinitului spațial, o forfotă de energii terestre țîșnesc din pînzele sale. Pare, cu adevărat, că el elaborează o viziune științifico-fantastică la scară poetică. Trecut și viitor se conjugă în imaginile sale, ruine arhaice și arbori antropomorfi,

32. *Ibidem*, p. 93.

păsări de antracit și sori prismatici: o lume artificială și în același timp misterios de vie.

Un alt artist care s-a atașat suprarealismului încă de la începuturi este André Masson, dotat cu o capacitate picturală similară cu cea verbală a lui Desnos; după cum Desnos reușea să « vorbească suprarealist », cu aceeași spontaneitate Masson reușea să « picteze suprarealist ». Fondul picturii sale era un erotism obsesiv, pe care îl comunica pe pînză prin intermediul unui vălmășag de simboluri. Elemente postcubiste și picassiene se amestecau cu stilul său hibrid, artificial, confuz. Natură esențial lirică, în poetica suprarealistă el își afla satisfacția deplină, astfel încît, chiar după abandonarea mișcării suprarealiste, el a continuat să-i urmeze poetica, ca pe cea mai naturală dintre înclinațiile sale.

Mult mai deosebit este Miró, suprarealist din anul *Primului Manifest*. El e un primitiv al suprarealismului. Breton spune despre el că « personalitatea sa s-a oprit la stadiul infantil » [33]. Automatismul l-a ajutat să atingă spontaneitatea absolută. E greu de găsit un artist mai « fericit ». El nu are nevoie, ca Ernst, să recurgă la « provocatori optici » sau la « procedee » care intensifică iritabilitatea spiritului pentru a găsi acea libertate psihică a invenției pe care o presupune suprarealismul. Miró trăiește în mod natural într-o « condiție suprarealistă ». Imaginile țîșnesc din emoția sa proaspătă, lăuntrică, cu o abundență ce nu cunoaște limite. Strălucitoare, elegantă, dezinvoltă : așa apare uneori producția sa. Dar « facilitatea » lui, care atinge uneori frivolitatea, pătrunde brusc într-un regat absolut de grație, unde orice risipire ia sfîrșit, dînd viață unui ocol de senzații subtile, vibrante, înnoitoare, a căror bucurie și inocență constituie substanța intimă, fondul adevărat în care se dispun arabescurile malițioase, gentile, sentimentale și figurațiile aluzive împroșcînd cromatice magii.

Între artiștii suprarealiști un loc aparte îl au Yves Tanguy și René Magritte, pictori care preferă să rămînă la cea dintîi accepție suprarealistă a hazardului obiectiv. Cu toate acestea Tanguy mînuiește un univers care apare mai de grabă ca rezultanta unui șir de ejaculări cosmice decît combinația alogică a unei obiectivități existente. Hazardului obiectiv îi este, în schimb, fidel Magritte: cu o tehnică picturală fotografică el reproduce incongruențele unei lumi descompuse și recompuse după formulele unei amare halucinații.

33. *Ibidem*, p. 94.

Dar în afară de aceștia ar trebui să vorbim de alți cîțiva artiști care au avut un contact direct cu suprarealismul, aparținînd chiar mișcării propriu-zise. Numele cîtorva l-am și pomenit și este vorba de artiștii care proveneau din Dada, ca Picabia, Duchamp, Giacometti, Arp; alții au aderat la suprarealism abia mai tîrziu. Între aceștia, pentru o anumită perioadă, începînd din 1926 este și Picasso. Dar de suprarealism se atașează și pictori ca Chagall și Klee. Ieșind din limitele perceptelor bretoniene primitive, suprarealismul a sfîrșit prin a se răspîndi și a stimula căutările unui număr tot mai mare de pictori și sculptori. Breton, între suprarealiștii *strictu sensu*, în dezvoltarea mișcării după 1935, îi numește pe Dominguez, Kay Sage, Gorky, Victor Brauner, Matta, Wifredo Lam, Estéban Frances.

Ceea ce apare mai evident din cele de mai sus este că interpretarea multor critici, care pretind înscrierea suprarealismului în sfera copiei naturaliste a visului sau a irațională concrete, este o interpretare cu totul parțială și insuficientă [34], care poate fi valabilă pentru Dali sau Magritte, dar care nu se potrivește de loc lui Ernst sau Miró. Suprarealismul, în realitate, cu excepția cîtorva « procedee », nu a definit nici o siglă formală de care artiștii trebuie să țină seama. Suprarealismul, adică, se definește ca o atitudine a spiritului față de realitate și față de viață, nu ca un ansamblu de reguli formale, de măsuri estetice. Pentru suprarealism, în fine, hotărîtor este conținutul, adevărul său, forța sa. Chiar și mijloacele expresive care, experimental au fost încercate de suprarealism, urmăresc, toate, să ofere poetului sau artistului cea mai mare posibilitate de a-și exterioriza adevărul lăuntric fără ca nimic să-l mortifice și să-i stăvilească.

Sciziunea grupului

La un moment dat vechiul grup al suprarealiștilor s-a destrămat. Breton a încercat zadarnic să-l mențină neschimbat. Acel dublu suflet din sînul mișcării nu reușea să se sudeze, să devină un singur suflet. La un anumit punct, Breton însuși a insistat, cu tot mai mare energie, să se mențină despărțite cele două suflete, sufletul

34. Este cazul lui H. Sedlmayr: cfr. *La rivoluzione dell'arte moderna*, Garzanti, Milano 1958, p. 106.

social și cel individual: « Aceste două probleme sînt esențial distincte și noi sîntem convinși că s-ar încurca în mod deplorabil nemaidorind să rămînă astfel. Există deci motive de a reacționa față de orice încercare de fuziune a datelor acestora » [35].

A consacra o asemenea distincție, a o face definitivă, însemna să se accepte distincția idealistă între sfera activității practice și sfera activității spiritului. Cîțiva dintre suprarealiști nu au fost de acord cu asta și s-au separat de mișcare, precum Aragon, mai întîi, și apoi Éluard, precum Picasso și Tzara, care, de mult, începuse să colaboreze la revistele suprarealiste.

Suprarealismul, în istoria sa, a devenit astfel ceva cu totul diferit decît își închipuia Apollinaire, de la care Breton a luat numele pe care l-a dat mișcării: « Ca un omagiu adus lui Guillaume Apollinaire, care murise de puțină vreme, și care de mai multe ori ne părea a se fi supus unui extaz de acest fel, fără însă a-i fi sacrificat mediocre mijloace literare, Soupault și cu mine numim *suprarealism* noua manieră de expresie pură pe care o țineam încă pentru noi și de care eram nerăbdători să-i facem să beneficieze și pe prietenii noștri ».[36] « Suprarealismul » lui Apollinaire era un fapt exclusiv poetic, un nou mod de invenție literară. Cuvîntul « suprarealism » apăruse sub titlul lucrării sale *Les mamelles de Tirésias*, calificată de el drept « dramă suprarealistă » [37].

În realitate, însă, Apollinaire sugerase fondatorilor suprarealismului, pe lîngă numele mișcării, și un șir de indicații interesante. De exemplu, Apollinaire a fost unul dintre cei dintîi susținători ai automatismului poetic: « Cînd vă simțiți secătuiți — sfătuia el — scrieți orice, începeți indiferent ce frază și mergeți mai departe » [38]. Astfel o influență precisă avusese asupra lui Breton și metoda cu care Apollinaire își compunea « poeziile » sale — « de conversație », solicitînd colaborarea întîmplătoare a prietenilor pe care îi întîlnea la cafenea. Dar, nu numai atît. În 1908, Apollinaire a scris o lucrare în proză în care atît automatismul cît și visul sînt solicitate în mod direct. Lucrarea poetică se intitulează *Onirocritique* [39] și este, în multe locuri, o adevărată creație suprarealistă. Totuși problemele în care Apollinaire va fi amestecat, înainte de moartea sa

35. Cfr. G. Hugnet: *Petite anthologie du surréalisme*, Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934, pp. 41–42.

36. A. Breton: *Primul Manifest*, cfr. Părții a treia.

37. Această dramă, scrisă aproape în întregime în 1903, a fost reprezentată abia patrusprezece ani mai tîrziu.

38. Cfr. M. Raymond: *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris, 1940, p. 236.

39. G. Apollinaire: *Il y a*, La Phalange, Paris, 1925, p. 257.

survenită în 1918, vor fi nenumărate și contradictorii și, în fond, el nu se va lăsa sedus cu totul de nici una. Fervoarea lui Apollinaire, capriciile, iluziile sale erau de o natură diferită. Euforic, sentimental, sanguin, el nu simțea, ca noua generație, durerea iremediabilă a istoriei trădate.

Indicațiile sale fuseseră deci utile, dar fuseseră simple indicații. Exigența exprimată de suprarealism era altceva. Ultima dintre mișcările de avangardă, suprarealismul, clarificase ulterior stabilirea punctului de vedere în tratarea problemei și furnizase datele pentru rezolvarea ei. Acesta și nu altul este sensul unei atare mișcări. Cauzele forței de persuasiune pe care suprarealismul a avut-o încă de la începuturile sale asupra celor mai de seamă spirite constau tocmai în aceasta. El răspundea cu mai multă violență și adevăr, decît oricare altă tendință, la întrebarea pe care și-o puneau intelectualii în orice parte a Europei: cum să ieșim din anxietatea crizei? Răspunsul oferit de suprarealism era bogat în sugestii și promisiuni. Era o încercare serioasă de a răspunde.

7. Lecția cubistă

Știință și artă

Polemica împotriva impresionismului a fost purtată nu numai de acel curent figurativ al sentimentului, care merge, cu toate contradictoriile sale peripeții, de la expresionism la suprarealism; o atare polemică s-a purtat în sînul acelor tendințe care, în ipotezele lor, nu refuzau cîtuși de puțin scientismul în care impresionismul dovedise a crede. Acesta este cazul cubismului.

Fapt este că ceva se schimbase profund și în interpretarea științelor. Cubiștii reproșau pictorilor impresioniști că sînt doar *retină* și cîtuși de puțin *creier*. În acest reproș se manifesta condamnarea întîiului, ingenuului, elementarului pozitivism, și în același timp exigența unui adevăr științific superior: deci, nu înregistrarea pur și simplu a datelor vizuale, ci organizarea lor într-o sinteză intelectuală care, operînd o selecție, să le extragă pe cele esențiale.

Sîntem în epoca în care se difuzează în Europa teoriile empiriocriticiste și fenomenologice; în Franța, Boutroux începe să apere interpretarea subiectivă a legilor naturii, iar Bergson își formulează teoriile despre durată și simultaneitate: idealismul și spiritualismul reapar deci ca un serios element de critică a concepțiilor masive ale pozitivismului. Este îngăduit deci să ne întrebăm dacă asupra nașterii cubismului au avut vreo influență aceste noi idei și, în

genere, toate intuițiile timpului asociate ultimelor cercetări în domeniul matematicilor și geometriei.

Studiind scrierile și mărturiile artiștilor cubiști și ai primilor lor critici, nu putem să nu constatăm că această influență a existat, chiar dacă este vorba, în realitate, de o influență ce constă doar din impulsuri și sugestii.

În 1913, Apollinaire, în textul său *Peintres cubistes*, [1] considerat, oarecum, drept manifestul mișcării, afirma că « geometria e cuprinsă în artele plastice așa cum gramatica se cuprinde în arta scrisului ». Și, îndată după asta, adăuga: « Astăzi oamenii de știință nu se mai mărginesc la cele trei dimensiuni ale geometriei euclidiene. Pictorii au fost împinși în mod firesc și, ca să zicem așa, intuitiv, spre căutarea unor noi măsuri posibile ale spațiului care, în limbajul figurativ modern, sînt denumite, toate, pe scurt, cu termenul de cea de a patra dimensiune. Așa după cum se oferă spiritului, din punct de vedere plastic, cea de a patra dimensiune ar fi generată de cele trei dimensiuni cunoscute: ea reprezintă imensitatea spațiului, care se eternizează în toate dimensiunile într-o mișcare determinată. Este spațiul însuși, dimensiunea infinitului, și dă plasticitate obiectelor ». Afirmații analoge pot fi citite în cartea lui Gleizes și Metzinger scrisă cu un an înaintea lucrării *Peintres cubistes* a lui Apollinaire: « Dacă dorim să apropiem spațiul pictorilor de o geometrie oarecare, este necesar să ne referim la savanții neeuclidieni, să medităm îndelung asupra anumitor teoreme ale lui Riemann » [2].

Lăsînd deoparte limbajul constant aproximativ al tuturor textelor teoretice ale cubismului în problemele științifice și matematice, ceea ce de altfel e natural, un lucru apare limpede din ele, și anume tendința spre depășirea subiectivă a obiectivității. Un atare subiectivism este însă de o natură mult diferită de cel expresionist sau suprarealist de origine emotivă sau psihologică; este, adică, un subiectivism de natură mintală. « În tentativa sa spre etern — scrie Gleizes — cubismul despoaie pretutindeni formele de realitatea lor tranzitorie, de pitoresc, și le așază în puritatea lor geometrică, le echilibrează în adevărul lor matematic. » Această despuiere a obiectivității de elementele sale *impure* este deci începutul operațiunii care va duce spre abstracționism. Și, atenție: nu la abstracționismul începuturilor lui Kandinsky, pătruns de elan mistic, ci la abstracționismul rigid, net, « raționalist », care va avea în Mondrian pe cel mai coerent reprezentant al său.

1. Cfr. Partea a treia

2. A. Gleizes și J. Metzinger: *Du cubisme*, Figuière, Paris, 1912. Din același text sînt luate citatele următoare din cei doi autori. Citatele din Gleizes, în schimb, sînt extrase din cartea sa *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, 1920.

Părinte, fără s-o știe, al unei asemenea dispoziții a artistului către realitate este Georges Seurat. În jurul anului 1880, el meditase asupra celei dintîi experiențe impresioniste și ajunsese la concluziile divizionismului. Impresioniștii încercaseră să se elibereze de preocupările literare ale secolului al 19-lea pentru a ajunge să enunțe impresiile lor despre natură în mod nemijlocit, rapid, « obiectiv », fără interferențele unei elaborări intelectuale. Era, cel puțin pe plan teoretic, practica pură a naturalismului. Seurat voise să ducă această experiență pînă la consecințele ei extreme, epurînd-o de ceea ce îi părea în ea încă provizoriu și nesigur. Tocmai de aceea studiile sale științifice au fost o tentativă de a da un fundament precis impresionismului.

După Seurat, deci, care învățase acest lucru din textele științifice ale lui Helmholtz și Maxwell, ceea ce izbește retina și ceea ce compune jocul cromatic al naturii sînt contrastele: contrastele de *ton*, de *tentă*, de *linie*. Dacă punem un obiect de un gri deschis uniform pe un fond de asemenea gri dar mai deschis, obiectul va apărea mai închis la culoare spre margini, în timp ce fondul va apărea mai deschis în apropierea marginilor aceluiași obiect. Acesta este un exemplu de contrast de *ton*. Dacă însă acest obiect este verde și fondul e alb, atunci, în apropierea marginilor obiectului, fondul va apărea roz. Această tentă roz, care nu există în sine dar pe care ochiul o vede, este rezultatul prezenței obiectului verde, pentru că roșul este culoarea complementară a verdelui. Acesta este un exemplu de contrast de *tentă*. În acest fel, orice tentă, avînd o gamă de tonuri care merge de la cel mai închis, aproape negru, la cel mai deschis, aproape alb, și orice tentă reclamîndu-și mereu propria culoare complementară, contrastul tonurilor și contrastul simultan al tentelor constituie elementul infinitei varietăți cromatice a naturii, care în fenomenalitatea ei, se dispune conform contrastului *liniilor* în raport cu orizontala.

Pentru Seurat arta este armonia tuturor acestor elemente care vibrează în lumină. Ori, tocmai această vibrație a culorilor-lumină, toate aceste valori se pierdeau în mare măsură în tușa impresioniștilor, pentru că pictorul impresionist sfîrșea prin a le amalgama în aceeași pastă cromatică.

Pentru a evita asta era deci nevoie să se găsească o altă tehnică; și iată originea divizionismului; artistul trebuia să picteze conform cu legile științifice ale contrastelor simultane, și de aceea nu trebuia să amestece culorile ci să le alăture una alteia în puritatea descompunerii lor. Ochiul însuși, privind tabloul, va crea apoi propria-i sin-

teză, așa cum o crea privind realitatea. Rezultatul urma să fie un sens de intensă, vibrantă, aeriană luminozitate, cum exista numai în natură.

Seurat murise în 1891, la treizeci și doi de ani, dar pînă să moară reușise să ducă la bun sfîrșit o serie de tablouri executate în această nouă tehnică. Între aceste tablouri sînt *Un dimanche à la Grande-Jatte* et *Le Chahut*. Coincideau concluziile sale cu premisele de la care pornise? Examinînd aceste pînze, răspunsul nu poate fi decît negativ. Seurat plecase de la exigența obiectivismului impresioniștilor, care apărau primatul ochiului asupra gîndirii, încrezîndu-se, oricum, mai mult în temperament decît în reflecție, și ajunsese în schimb la o pictură de control absolut, complet filtrată de inteligență, dominată de regulă, ordonată în contrastul geometric al liniilor care definesc volumele corpurilor și urmează limitele contrastelor de tonuri și tente. Ajunsese, în fine, la un rezultat opus punctului de vedere de la care plecase, negînd datul primar al impresiei în favoarea unei pure măsuri intelectuale.

Paul Signac, discipol al lui Seurat, în opera sa tratînd despre neoimpresionism, citează în mod oportun o frază a lui Félix Fénéon în care se afirmă că tablourile divizioniste nu sînt nici studii și nici pînze de șevalet, ci « exemplul unei arte de mare dezvoltare decorativă, care sacrifică anecdota arabescului, nomenclatura sintezei, aleatoriul permanentului, și conferă naturii obosite de realitatea sa precară, o realitate autentică »[3]. În această definiție este anunțat în mod limpede cubismul. Pentru pictorul cubist, de fapt, « adevărul se află dincolo de realism », iar artistul « reușește să-l cuprindă numai prin structura internă » a lucrurilor. Aceste gînduri aparțin lui Gleizes și Metzinger și se leagă în mod direct de cele discutate mai sus. Derivarea cubismului din neoimpresionismul lui Seurat este deci evidentă. Dar, cel puțin pentru acest aspect teoretic, mai pot fi indicate și alte antecedente, precum cele ale lui Paul Sérusier, de pildă: fostul *nabi*, cu mult înainte de a scrie *L' A B C de la peinture*[4], susținuse cu acuitate necesitatea unei generalizări geometrice a realității.

Cézanne și problema formei

Rîndurile precedente servesc doar la precizarea unei direcții particulare a cubismului, al cărui înaintaș poate fi identificat neîn-

3. Cfr. P. Signac: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Fleury, Paris, 1921.

4. Acest scurt text al lui Sérusier a apărut în 1921. Ultima reeditare datează din 1950, Fleury, Paris.

doielnic în Seurat: adică direcția care tinde să depășească realitatea substituindu-i o ordine abstractă. Dar mai există și un alt aspect al cubismului nu mai puțin important care, în consecințele sale, alege o direcție diferită. El este aspectul care-și poate găsi originea în creația lui Cézanne, și în care direcție Picasso, Braque, Léger sînt cei care fiecare cu propria sa lume poetică și propriile moduri figurative, îi dezvoltă cel mai bine premisele.

E greu, la începutul mișcării, să distingi diferențele dintre aceste două aspecte ale cubismului, pentru că aceste aspecte se suprapun; dar în desfășurarea ulterioară primilor ani, aceste două înclinări se manifestă tot mai limpede, pînă la a se proclama cu extremă evidență cînd, efortului comun de căutări al grupului cubist, îi urmează faza căutărilor personale ale fiecărui artist. Acest al doilea aspect al cubismului este cel care nu pierde contactul cu obiectivitatea, un cubism mai mult sau mai puțin teoretic și mai deschis spre emoțiile directe ale lumii reale.

Cauzele interesului pe care cubiștii îl arătau lui Cézanne sînt multe, dar cea mai importantă se datorește, desigur, acțiunii cézanniene pentru stăvilirea probabilismului picturii impresioniste. Ceea ce cubiștii reproșau cu însuflețire pictorilor impresioniști era lipsa de rigoare, de coerență stilistică, și, mai cu seamă, episodismul lor. Într-o prezentare a lui Braque scrisă în 1908, Apollinaire vorbea, cu ocazia unei expoziții personale a acestuia, despre perioada impresionismului, ca despre « o epocă de ignoranță și de frenezie ». Iar Picasso, la expoziția unor impresioniști, tocmai în acei ani, se zice că ar fi exclamat, după ce a privit jur-împrejur: « Aici se vede că plouă, se vede că strălucește soarele, dar nu se vede de loc pictura ». Cézanne era artistul care încercase să zăgăzuiască această situație de slăbiciune grațioasă, de improvizație, de cronică, în care căzuse pictura. De aceea cubiștii începuseră încă de la primele lor încercări să-l scruteze cu îndîrjire pe Cézanne. Cîțiva ani mai tîrziu, Léger mărturisea: « Mă întreb adeseori ce ar fi pictura actuală fără Cézanne. O lungă perioadă de timp eu am lucrat cu opera sa. Nu reușeam să mă desprind de ea, nu încetam s-o explorez și s-o descopăr. Cézanne m-a învățat dragostea pentru forme și volume și m-a făcut să mă concentrez asupra desenului. Am presimțit atunci că acest desen trebuia să fie rigid, de loc sentimental ».[5]

Cu încetineală și încăpățînare, Cézanne căutase, și reușise, să depășească « provizoriul » impresioniștilor printr-o pictură concretă,

5 F. Léger: *Catalogue*, Musée des arts décoratifs, Paris, 1956. Celelalte citate din Léger sînt luate de asemenea din această publicație.

solidă, definită. Lumina, care în tablourile impresioniste ţîşnea şi înfăşura orice lucru cufundîndu-l într-un unic suflu strălucitor, în tablourile sale, trăia absorbită de obiecte, devenită ea însăşi formă împreună cu culoarea. Cézanne refuzase *impresia* pentru o mai profundă înţelegere a realităţii. În mijlocul risipirii unei culturi, din care şi el făcea parte, Cézanne încercase să construiască ceva ferm, consistent, ceva care să nu se risipească în ţăndări. Lumea istoriei şi a sentimentelor se restrînsese, artistul se pomenise singur. În fond, drama sa nu se deosebea cu mult de cea a lui Van Gogh, însă în timp ce la Van Gogh exploziei sentimentelor i se da frîu liber, Cézanne îşi comprimase sentimentele, închizîndu-le în cizelarea formală absolută.

Căutarea încăpăţînată, înverşunată, a unei forme blocate, nu era deci pentru el numai o căutare de natură pur estetică, ci şi un mod de a crea ceva durabil, care să constituie într-un fel sau altul o certitudine. Dacă privim peisajele provensale pe care Van Gogh şi Cézanne le-au pictat în aceeaşi perioadă, substanţa acestei deosebiri se dezvăluie din plin: pentru Van Gogh peisajul devine teatrul violenţei sale sentimentale, care-l asaltează şi-l răscoleşte; pentru Cézanne acelaşi peisaj este o realitate solidă pe care el vrea s-o păstreze în soliditatea formei, concepută ca unic azil pentru neliniştea sentimentelor. Tehnica lui Cézanne în această privinţă are, într-adevăr, ceva eroic. Doar sălăşluiau şi în el impulsuri romantice, şi el simţea forţa soluţiilor lui Delacroix, Daumier şi, mai departe, ale lui El Greco sau Tintoretto, dar el s-a constrîns să aibă mai cu seamă în vedere lecţia mai fermă şi decisă a lui Courbet şi Poussin. Problema formei rămîne astfel problema lui esenţială, care trebuie însă interpretată în ansamblul aspiraţiilor cézanniene. Idealul său e un ideal de clasicitate afirmat într-un moment cînd criza oricărei clasicităţi posibile se şi pornise.

Acceptînd naturalismul impresionist, Cézanne voise să depăşească laturile cele mai efemere ale acestuia, raportîndu-l la măsura absolută a picturii antice: « Închipuiţi-vi-l pe Poussin complet reînnoit pe baza naturii şi veţi avea clasicul aşa cum îl înţeleg eu »[6]. Cézanne, aşa după cum îi plăcea s-o spună, voia să facă din impresionism ceva « de durată ca arta din muzee ». Visul său nu era unul academic, ci o necesitate spirituală: « Tot ceea ce vedem, nu-i aşa? se risipeşte. Natura este mereu aceeaşi, dar nimic nu rămîne din ea, din ceea ce apare. Arta noastră trebuie să dea fiorul duratei, trebuie să ne facă să ne bucurăm de ea veşnic. Ce se află dincolo

6. Citatele din Cézanne sînt luate din E. Bernard: *Souvenirs sur P. Cézanne*, R. G. Michel paris, 1926, şi din J. Gasquet: *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris, 1926.

de fenomenul natural? Poate nimic, poate tot. Deci eu îmi împreun aceste mîini rătăcitoare. Iau din dreapta, din stînga, de aici şi de acolo, de pretutindeni, culorile sale, nuanţele; le fixez, le alătur una alteia, şi formează linii, *devin* obiecte, roci, copaci, fără ca eu să mă gîndesc la asta. Capătă un volum. Pînza mea îşi strînge mîinile, nu se clatină, e adevărată, e densă, e plină ».

Cézanne a moştenit de la Courbet, asemenea tuturor impresioniştilor, ura împotriva fanteziei goale şi a literaturii în artă. Un tablou, după părerea sa, trebuie să trăiască numai prin forţa picturii, trebuie să se bizuie doar pe mijloacele care-i sînt proprii, fără să se lase ajutat de povestiri patetice sau de alte episoade. Totuşi la el asta nu înseamnă, ca pentru Courbet, să se renunţe la a prinde prin virtuţile picturii, sensul realului: « Metoda mea este ura faţă de imaginea fantastică — spune el — este realism, dar un realism, înţelegeţi-mă bine, plin de măreţie, eroismul realului ». Această atitudine a lui Cézanne faţă de realitate face să ne apară « frivolă » o bună parte din pictura impresionistă, în comparaţie cu a lui.

Desigur, aşa cum s-a văzut, epoca lui Cézanne nu mai este acea mare epocă realistă. Involuţia culturii a adus deja în stare de criză, de cîţiva ani, poziţiile ideologice cele mai viguroase ale secolului al 19-lea, dar Cézanne este acela care, în refugiul său provincial din Provenţa, se ocupă cu încăpăţînare de o singură, circumscrisă problemă, aceea a formei ca totalitate absolută de reprezentare, şi pe această poziţie rezistă şi dă bătălia, deschizînd artei moderne, întocmai ca şi Van Gogh, deşi în altă direcţie, căi noi. De aceea, cu mult mai puţin decît Seurat, Cézanne putea fi interpretat în cheia scientismului sau a abstracţiunii. Chiar dacă, luată în sine, căutarea sa formală putea să ducă la un asemenea mod de interpretare, ansamblul experienţei cézanniene era cu mult mai complex şi mai bogat. Cel care a arătat că-l înţelege pe de-a întregul a fost Picasso, care pe bună dreptate a legat valoarea lui Cézanne de cea a lui Van Gogh, spre acelaşi destin dificil: « Cézanne nu m-ar fi interesat niciodată — îi mărturisea Picasso lui Zervos — dacă ar fi gîndit şi trăit asemenea lui Jaques Émile Blanche, chiar dacă mărul pe care l-ar fi pictat ar fi fost de zece ori mai frumos. Pe mine mă interesează neliniştea lui Cézanne, chinurile lui Van Gogh, adică drama omului. Restul n-are importanţă! »[7] Chiar dacă nu cu aceeaşi claritate (judecata aceasta a fost rostită cu un număr de ani mai tîrziu) este un lucru sigur totuşi că, încă din vremea primei sale

7. Cfr. « Conversation avec Picasso », în *Cahiers d'Art* n. 10, 1935. Declaraţiile lui Picasso au fost transcrise de Zervos.

experiențe cubiste, Picasso intuise că Cézanne și Van Gogh erau cele două fețe ale unei aceleiași situații istorice.

Metoda de creație a lui Cézanne nu este, deci, nici științifică, nici exclusiv abstracționistă: abstracția începe pentru el după aprofundata cunoaștere a subiectului, și nici chiar în acest punct nu este niciodată un proces univoc. Cézanne studiază natura, scrupulos, vrea să-i cunoască tainele: « Pentru a picta bine un peisaj trebuie mai întîi să-i descopăr caracteristicile geologice ». Și nu este o butadă acest gînd al său: stau mărturie în acest sens pînă și plimbările sale duminicale cu profesorul Marion, prieten din copilărie, căruia îi cere să-i explice succesiunea erelor geologice. Atunci, deci, cînd Cézanne vorbește despre « adevărul » lumii reale înțelege prin aceasta ceva precis. El nu vrea să facă o pictură generică a peisajului, « mireasma pinilor care este aspră la soare, trebuie să se îmbine cu mirosul verde al ogoarelor, cu mirosul pietrelor, cu parfumul marmurii îndepărtate din muntele Sainte-Victoire ». « Acest lucru — continuă el — trebuie redat: și numai prin culori, fără literatură. »

Culoarea este mijlocul unic, specific, al pictorului. Artistul are doar acest mijloc pentru a împlini miracolul artei. Dar, în realitate, culoarea nu este oare și mijlocul fundamental al naturii prin care aceasta se manifestă? Odinioară « se compunea un peisaj ca o scenă istorică, alcătuit dinafară, și nu se știa că natura se află mai mult în adîncime decît la suprafață. Suprafața o poți modifica, împodobi, dichisi, dar adîncimea nu poate fi atinsă dacă nu se atinge adevărul. Culorile sînt expresia acestei adîncimi la suprafață, ele suie din rădăcinile lumii ». Așa după cum natura își manifestă adevărul prin formele colorate, în același mod, prin formele sale colorate, tabloul trebuie să manifeste substanța poetică ce-l nutrește.

Tabloul este, deci, un rezultat al cunoașterii și emoției laolaltă, organizate de artist în imagine. Obiectivismul impresionist, orientat esențial spre înregistrarea pură a impresiilor, este lăsat deoparte. La Cézanne avem de-a face cu meditația, cu reflecția interioară: « Peisajul se umanizează, se răsfrînge și gîndește în mine ». El are o clară conștiință a problemei: « Eu sînt conștiința subiectivă a acestui peisaj, iar pînza mea este conștiința obiectivă. Pînza mea și peisajul, și unul și celălalt în afara mea, dar al doilea haotic, întîmplător, confuz, fără viață logică, fără nici o rațiune; cea dintîi durează, este categorisită participantă la modalitatea ideilor ».

Iată formulată problema modernă a autonomiei artei: tabloul este o *entitate în sine*, cu legi absolut proprii. Pe de altă parte, o atare nouă realitate nu neagă raporturile de origine, ci le confirmă. Și asta pentru că niciodată, la Cézanne, creația nu este un simplu

fapt speculativ, așa cum năzuiește deja să fie în cîteva din rezultatele lui Seurat. Cézanne vrea ca tabloul să-și trăiască viața proprie, vrea ca el să fie autonom, să nu existe prin altceva decît prin forța picturii, ca literatura să nu fie amestecată în asta, nici muzica, nici măcar știința. Dar, în același timp, el știe că opera nu poate trăi dacă n-a fost zămislită de toate puterile artistului în unire cu puterile lumii reale: « Oricare din tușele penelului meu are ceva din sîngele meu, amestecat cu ceva din sîngele modelului meu, în soare, în lumină, în culoare. Trebuie să trăim în înțelegere, modelul meu, culorile și cu mine ». Drumul lui Cézanne nu este, deci, cel al abstracțiunii. Se poate spune că Cézanne este un pictor « organic » în sensul wrightian al cuvîntului. Nici chiar culoarea nu este pentru el o entitate abstractă sau metaforică, ci o autentică energie naturală: « Culoarea e biologică, aș spune, e vie, e singura care poate face lucrurile să trăiască ». În afara simbolismului, a psihologismului, a abstracționismului, culoarea lui Cézanne este însăși viața lucrurilor circumscrise în dreptunghiul pînzei. Aceasta este poate « clasicitatea modernă » a lui Cézanne.

Culoarea pentru pictor este deci și formă. Aceasta e faimoasa formulă a lui Cézanne: forma-culoare. « Desenul în sine » nu trebuie să existe: natura nu desenează. Desenul se află deja în deplinătatea formei. Cu cît culoarea se precizează, crește, își desăvîrșește armonia, cu atît desenul obiectelor apare, dar apare în formă. Pictura lui Cézanne nu poate fi, de aceea, o pictură grafică sau desenată, ci o pictură plastică, de volume. Această exasperată voință a sa de a « da formă » l-a dus la acea tușă plată, uscată, constructivă, care constituie un element de bază al stilului său: l-a dus la acea încetineală de realizare devenită legendară; la simplificare, la condensare. E cunoscut cum într-una din cele mai citate scrisori ale sale și-a rezumat această poetică a simplificării formelor: « În natură totul e modelat după trei formule fundamentale: sfera, conul și cilindrul. Trebuie să înveți a desena aceste forme extrem de simple, apoi poți face tot ce vrei ».

Dar o dată create, formele trebuie puse în raport unele față de altele și iată problema planurilor, a întîlnirii lor, a ordinii, a articulării lor: pe scurt, arhitectura tabloului. Astfel atingem un alt punct esențial al invenției formale cézanniene, poate pe acela care a avut consecințe majore pentru arta modernă: începutul unei noi rezolvări a problemei perspectivei.

Efortul lui Cézanne de a reda forma plastică a lucrurilor pentru a le da greutatea și substanța îl împingea inexorabil să privească obiectele, nu numai dintr-un singur punct de vedere, ci din diferite

puncte. Numai astfel reușea el să cuprindă mai bine planurile și volumele. În felul acesta un același obiect, în mijlocul tabloului, se afla în perspective diferite, care îl deformau în sens vertical sau longitudinal, și în același mod linia orizontului își pierdea adesea orizontalitatea pentru a se înclina conform exigențelor plastice ale tabloului. Din acest mod de a « vedea » rezultă că, simultan, un obiect tindea să-și arate mai multe laturi, oferindu-se unei noi dispuneri pe pînză, creînd proporții și raporturi diferite de cele academice sau tradiționale.

Aceste « anomalii », introduse de Cézanne în punerea în pagină a tabloului, vor duce apoi, în cubism, la distrugerea completă a perspectivei renascentiste. Lua astfel naștere o nouă dimensiune a spațiului pictural, adică sensul unei dimensiuni care excludea ideea de distanță, de gol și măsură, de spațiu material, în fine, în favoarea unui spațiu evocativ, *adevărat*, neiluzoriu, pe care obiectele se puteau deschide, întinde, suprapune, răsturnînd regulile imitației și îngăduind artistului o nouă « creație » a lumii, conform legilor unui criteriu al său intelectual particular: o operație cu adevărat demiurgică. Iată în ce constă ceea ce s-a numit platonismul cubist.

Toate acestea împlineau necesitatea rupturii formelor veacului trecut, inserîndu-se în acea mișcare de revoltă și de refuz pe care am examinat-o mai înainte. Ne rămîne de spus că cubismul a fost la baza acestei rupturi și tocmai de aceea a fost reluat, în sugestiile sale de ordin formal, de aproape toate celelalte mișcări, chiar dacă acestea aveau origini diferite. Dacă este adevărat că arta modernă se naște o dată cu impresionismul, este adevărat și că, deși îi primeau acestuia valoarea în ceea ce privește eliberarea culorii, mișcările moderne de la începutul secolului reacționează la adevărul de moment, de suprafață, al impresionismului; și reacționează din necesitatea de a găsi un adevăr care să le dezrobească într-un fel oarecare, de frîna tuturor acelor idealuri ce se dovediseră atît de plăpînde și false. La acest adevăr mai adînc mișcările care pleacă de la expresionism, cum s-a spus, încearcă să ajungă prin elanul sentimentului, iar cele care pleacă de la cubism prin penetrație intelectuală. Dacă însă direcția cercetării este deosebită, dacă diferite sînt rezultatele, este comună exigența. Ca atare este firesc ca la mulți artiști și în destule ocazii, atît liniile formale cît și liniile spirituale ale acestor două căutări fundamentale să se împletească și să se confunde, relevînd fie expresioniști cubistizanți, fie cubiști înclinați spre emotivitate expresionistă. Această precizare poate servi la limpezirea mai deplină atît a istoriei pe care am schițat-o cît și a suitei de fapte din paginile următoare.

Picasso, Braque și Léger sînt primii care au interpretat cu intransigență și extremism lecția lui Cézanne. Retrospectiva Cézanne la Salonul de Toamnă din 1907, la un an după moartea sa, i-a emoționat puternic. La Picasso, totuși, lecția lui Cézanne e întovărășită de arhaismul sculpturii iberice și ca atare de arta neagră, pe lîngă alte influențe.

Un tablou al lui Picasso care poate fi numit protocubist este celebra operă *Les Demoiselles d'Avignon*, început în 1906 și sfîrșit în anul următor, precedat și urmat de un șir de alte studii sau pînze legate de acesta. Opera aceasta este un exemplu de furie instinctivă și cerebrală, totodată, care este atît de tipică naturii creatoare a lui Picasso. În această mare compoziție pînă și exotismul își pierde aspectele sale cele mai literare pentru a deveni o adevărată unealtă de distrugere a normelor tradiționale ale culturii figurative, nu numai în modul de a privi culoarea ci în chiar structurile pe care se baza o atare pictură. Perspectiva este spartă, sfărîmată în volume accentuate, marcate, intercalate unele în altele într-un ritm spațial din care sînt exilate pînă și ultimele reziduri ale spațiului clasic. Există o forță primitivă în această pînză, o forță ce va dăinui în munca lui Picasso cu același caracter vreme de aproximativ doi ani, exprimîndu-se într-o serie de naturi moarte pătrate, aspre, colțuroase: de figuri impunătoare și greoaie; de peisaje pictate cu seacă volumetricitate. În 1909, la Horta di Ebro, această violență inițială se domolește în parte, iar învățătura lui Cézanne este reluată în moduri mai meditate: formele geometrice sînt calme, imobile, netede. Acesta este adevăratul început al cubismului.

După cîteva frămîntări, Braque a început să picteze în manieră asemănătoare cu aceea a lui Picasso în vara lui 1907, la Estaque, lîngă Marsilia. Unele din pînzele sale din această epocă de lucru au fost expuse anul următor la Salonul de Toamnă. Cu această ocazie criticul Louis Vauxcelles, se pare în urma unei replici a lui Matisse, într-un articol al său din *Gil Blas*, din 14 noiembrie 1908, a scris: « Braque maltratează formele, reduce totul, locuri, figuri, case, la scheme geometrice, la cuburi ». Acest ultim cuvînt referitor la tinerii pictori ai noii școli s-a bucurat de succes. Astfel mișcarea și-a primit numele.

Cît despre Léger, el i-a întîlnit pe Picasso și pe Braque în 1910. Cu cîțiva ani mai înainte îl cunoscuse pe Rousseau. Cubismul său datează însă de la începutul lui 1909, din vremea tabloului său *Nuduri în pădure:* « Cu toate puterile mele — va spune el — am

mers la antipozii impresionismului. Fusesem cuprins de o obsesie, voiam să separ corpurile. Mi s-a spus: *tubist*, nu-i așa? Toate astea, adesea, mă descurajau. M-am bătut timp de doi ani cu volumul din *Nuduri în pădure*, care a fost sfîrșit în 1910. Voiam să accentuez cît mai mult cu putință volumele... Simțisem că nu reușeam să fac să stea la un loc culoarea. Volumul îmi ajungea».

Volumul și structura au fost deci primele preocupări ale cubiștilor. Eliminînd atmosfera, gustul senzual pentru culoare, linia ondulată, ei încercau să facă o pictură de o puternică rigoare. Numai construcția și relieful obiectelor îi interesa. Reacționînd la impresionism, însemna că se reacționa și la fovism, din care proveneau unii cubiști: se reacționa la spontaneitatea cromatică. Astfel pentru ei și culoarea trecea, inițial, pe planul al doilea. Într-adevăr ei foloseau de preferință tonuri neutre de gri, de negru, de pămîntiu, de verde stins. Între timp, din 1909 în 1911, grupul creștea: Delaunay, Gleizes, Lhote, Metzinger, La Fresnaye, Jacques Villon, Marcoussis, Juan Gris și sculptorii Archipenko și Brâncuși intraseră în rîndurile lor. În 1911, la Salonul Independenților este organizată prima expoziție colectivă cubistă.

Teoria

Dacă în această perioadă nu sînt ușor de distins în sînul mișcării reale divergențe de orientare, asta nu înseamnă că atare divergențe nu existau. Erau divergențele care începeau de la punerea în pagină instinctivă și punerea în pagină științifică, și care aveau să sfîrșească ulterior mai cu seamă atunci cînd cubismul, ca mișcare, va fi încheiat, prin a caracteriza tot mai mult munca artiștilor luați individual.

Asupra acestui punct, adică în privința scientismului cubist, Picasso și-a spus răspicat cuvîntul: « Matematică, trigonometrie, chimie, psihanaliză, muzică și nu mai știu ce încă au fost împrumutate de cubism pentru a-l explica. Toate acestea n-au fost decît literatură, pentru a nu se spune *non sens*, și au dus la pros tul rezultat de a lua ochii oamenilor cu teorii». [8] Dar dacă acest antiscientism era puternic și irefutabil la Picasso, Braque și Léger, la mulți alții, în schimb, apărea ca o trăsătură determinantă.

Istoria cubismului e marcată de cîteva momente ce prezintă aspecte generale comune aproape tuturor artiștilor din grup. Primul

8. Cfr. « Picasso Speaks », în *The Arts*, New York, May, 1923.

moment este acela care a fost numit al *cubismului analitic*. Este momentul care urmează cubismului primitiv, legat de planuri simple, largi, volumetrice, care dădeau încă o imagine, într-un fel sau altul, dispusă în profunzime. Cubismul analitic își are începuturile spre sfîrșitul anului 1909: simple și largi se sfărîmă ulterior într-o mulțime de fațete dese, continui, care rup obiectul, îl dezmembrează în toate părțile sale, îl *analizează*, în fine, fixîndu-l pe suprafața pînzei unde relieful este acum redus la minimum. Această tăiere în fațete a obiectului permite să se ajungă la crearea unui joc ritmic amănunțit și intens, unde culoarea se reduce, uneori, la monocromie.

Acestui moment îi urmează cel al *cubismului sintetic*, pe care unii, precum Lhote, îl datează ca începînd la sfîrșitul anului 1910, iar alții puțin mai tîrziu. Elementul fundamental al cubismului sintetic este libera reconstituire a imaginii obiectului dezlegat definitiv de perspectivă: obiectul nu mai este analizat și dezmembrat în toate părțile sale constitutive, ci rezumat în fizionomia sa esențială, fără nici o supunere la regulile imitației. Sinteza are loc ținînd cont, natural, de toate sau numai de unele părți ale obiectului, care apar pe planul pînzei în orice latură a lor.

Aceste două momente ale căutării cubiste au fost amplu ilustrate de către artiștii interesați mai mult de justificările teoretice. Uneori citind textele lor, mai ales pe cele ale lui Gleizes și Metzinger, Gris sau Delaunay, ne pare că descoperim în ele ecouri din gînditorii care au avut o influență foarte puternică asupra dezvoltării gîndirii științifice și estetice contemporane. Oare nu ne amintește, de exemplu, de *intuiția eidetică* a lui Husserl, adică intuirea obiectelor sau a esențelor ideale, maniera de a concepe tabloul conform regulilor cubismului analitic? Să citim acest pasaj din *Idei directoare pentru o fenomenologie:* « Ca urmare a unei necesități eidetice, o conștiință empirică a însuși lucrului perceput *sub toate fețele lui* și care se confirmă continuu în sine însăși în așa fel încît să nu formeze decît o unică percepție, comportă un sistem complex, format dintr-o varietate neîntreruptă de aparențe și de semne; în aceste varietăți se desenează de la sine, printr-o continuitate determinată, toate momentele obiectului care se oferă în percepție cu caracterul de a se da în mod corporal». Ce altceva voiau să facă cubiștii dacă nu să fixeze pe pînză *toate fețele, toate momentele obiectului, varietatea sa neîntreruptă de aparențe și de semne* cu o intuiție esențială? [9] Astfel în opera lui Bergson, care tocmai în acei ani ai nașterii cubismului avea primele

9 Acest pasaj e citat în legătură cu Gleizes și Metzinger de J. Charpier și P. Seghers în *L'art et la peinture*, ed. cit., p. 611.

sale succese de amploare, în afara exprimării necesității de a depăși cunoașterea *relativă* printr-o cunoaștere *absolută* (adică trecerea de la exteriorul obiectului la interiorul lui) este destul de ușor să întîlnești rînduri și pagini unde se propune o metodă de cunoaștere care prezintă nu puține analogii cu construirea tabloului cubist, în special cu unele compoziții ale lui Delaunay făcute prin asociații de imagini disparate. « Multe imagini diferite — scrie, de exemplu, Bergson — luate din ordini de lucruri foarte diferite, vor putea, cu convergerea acțiunii lor, să dirijeze conștiința spre punctul precis unde există o oarecare intuiție de cules. Alegînd imagini cît mai disparate cu putință, se va evita ca vreuna din ele să uzurpe locul intuiției pe care are sarcina să o recheme, pentru că, de îndată, ar fi alungată din acest loc de către rivalele sale. Făcînd astfel ca toate, în pofida diferențelor de aspect dintre ele, să pretindă minții noastre același fel de atenție și, într-un fel, același grad de tensiune, ne vom obișnui conștiința cu o dispoziție spirituală pe deplin particulară...»[10]

Apollinaire numise, cu acuitate, drept *orfic* personalul cubism sintetic al lui Delaunay, pentru anume daruri ale sale de subtilă și misterioasă comunicare poetică. Într-adevăr, Delaunay, deși derivînd mai mult decît alții unele soluții formale din neoimpresionismul lui Seurat se așeza dincolo de spiritul științific, punînd accentul în mod hotărît pe o intuiție *cristalină* a realității. Compozițiile sale, din 1911 și 1912, *Orașul, Turnul Eiffel, Ferestre simultane*, prezintă tocmai această asociație de imagini diferite despre care vorbește Bergson: imagini distincte și totuși *în mod simultan* conjugate de întrepătrunderea planurilor colorate, care le fac să treacă rînd pe rînd și neîntrerupt din realitatea obiectivă în realitatea imaginației. « Acum nu mai pictăm mere într-o fructieră — spune Delaunay — sau un Turn Eiffel sau străzi sau vederi exterioare ci însăși bătaia inimii omului», a omului « care se simte pe sine însuși, care se încrede în capacitățile sale intuitive și le face pipăibile prin limbajul universal al culorilor». Aceste ultime cuvinte fac parte din acel studiu *Despre lumină*, pe care Paul Klee l-a tradus în 1913 și care va avea atîta influență asupra sa și a lui Marc. Dragostea pentru *cristalin* a unei spirituale, acute, purități a culorii, Klee și Marc o datorează sugestiei lui Delaunay, pe care îl căutaseră cu un an înainte tocmai la Paris.

E oportun să amintim cuvintele lui Juan Gris: « Pentru mine cubismul nu e un procedeu, ci o estetică, dacă nu chiar o condiție a spiritului. Și, dacă este așa, cubismul trebuie să aibă o legătură

10 H. Bergson: *Introduzione alla metafisica*; Laterza, Bari, 1957, p. 49. Acest studiu a fost publicat de Bergson în 1903.

cu toate manifestările gîndirii contemporane. Poți inventa izolat o tehnică, un procedeu, nu o condiție spirituală». [11]

Observația este, nu încape îndoială, exactă. Cubismul s-a născut într-un climat general de cultură, de la care a primit impulsuri și motive ideologice. Chiar și Juan Gris este în acest sens o confirmare. Îl fascinau geometria, matematica, gîndirea pură. Meditațiile sale estetice porneau de la noul platonism care se răspîndise în științe. Din acest punct de vedere Gris este, fără îndoială, cel mai riguros susținător al cubismului sintetic. El afirmă că pictează plecînd nu de la realitate, ci de la idee. Pictura sa era deci o « pictură deductivă», care cobora de la universal la particular, de la abstract la concret. Cézanne, spunea el, « face dintr-o sticlă un cilindru, eu plec de la cilindru pentru a crea un individ de un tip special: dintr-un cilindru eu fac o sticlă, o anumită sticlă». În aceste rînduri, care fac parte dintr-un articol scris pentru revista *L'Esprit Nouveau*, Gris punea bazele aprioriismului artistic contemporan.

Din acest moment libertatea artistului nu mai cunoaște margini. Sinteza nu se va mai face prin actul creator care filtrează multiplicitatea realului pentru a-i dezvălui apoi caracterele esențiale. Sinteza va avea loc mai înainte, va fi un dat preconstituit, va fi, în fine, o pură sinteză plastică *à priori*. La Gris, în operele sale, o atare sinteză îmbracă încă forme care coincid cu un profil obiectiv, dar orientarea teoretică spre abstracționism e un fapt împlinit, nu spre abstracționismul mistic de inspirație kandinskiană, ci spre acel abstracționism bazat tocmai pe raționalismul metafizic. Pe de altă parte această operație intelectuală a lui Gris a descris un nou șir de posibilități figurative, care au devenit patrimoniu al artei moderne, de care este îmbogățită acum conștiința creatoare a pictorilor și sculptorilor și de la care, pe lîngă schemele rigide ale primei avangărzi, au izvorît și rezultate foarte active, de neconceput fără întîia eliberare cubistă.

Dar mai este de făcut o altă observație, și anume că în această formă de puritate, de netezime, de seninătate formală, din care era alungată cronica zilelor, ciocnirea pasiunilor și evenimentele istoriei, se realiza un alt mod de evadare: evadarea într-o lumină de claritate și de ordin intelectual: ordinea care nu era posibil să fie stabilită în realitate era realizată în abstracțiune și în inteligență: aspirația spre o puritate, spre o virginitate, spre o stare de existență

11 Citatele din J. Gris sînt luate din volumul lui D. H. Kahnweiller: *Juan Gris, sa vie son oeuvre, ses écrits*, Galliimard, Paris, 1946. Dorival scrie că: « scriitori, filozofi și matematicieni au avut strînse contacte cu cubiștii și au influențat mult asupra evoluției lor ». Cfr. B. Dorival: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Gallimard, Paris, 1944, vol. II, p. 198.

necontaminată se împlinea în felul acesta înlăuntrul artistului însuși, în luciditatea intelectului său.

Cu libertatea cubismului sintetic se sfîrșise și severitatea liniei drepte și a culorilor stinse. Linia începea să se frîngă iar culorile, pure și de bază, căpătau splendoare. Se revenea la culoarea fovă. Primii care au reluat contactul cu o paletă mai vie au fost Léger și Delaunay. « Culoarea — povestește Léger — a fost pentru mine un tonic necesar. În privința asta, Delaunay și cu mine eram încă deosebiți de ceilalți. Ei pictau monocrom, noi policrom. Delaunay continua linia impresioniștilor cu folosirea complementarelor una lîngă cealaltă, roșul cu verdele. Eu nu mai voiam să pun două culori complementare alături. Voiam să ajung la tonuri care să se izoleze, un roșu foarte roșu, un albastru foarte albastru. Dacă punem galben lîngă albastru, și acesta dă un complementar, un verde. Delaunay mergea deci spre nuanță iar eu, cu masivitate, spre fanchețea culorii și a volumului, contrastul. Un albastru pur rămîne un albastru pur dacă se află alături de un gri sau lîngă un ton necomplementar. Dacă este opus unui portocaliu, raportul devine constructiv dar nu *colorează* .» [12] Și în același timp cu culoarea, se trecu la ceea ce se cheamă *papiers collés*.

Am vorbit mai înainte, îndelung, despre colaj în aceste pagini și despre folosirea lui de către dadaiști și suprarealiști. Cubiștii au fost primii care s-au servit de el, cu scopuri total diferite. Apollinaire, ca întotdeauna, tinde să dea o explicație sentimentală acestei folosiri. După el timbrul, pînza cerată, tapiseria, plicul și alte materiale aplicate pe pînză în mijlocul celorlalte culori sînt asemenea introducerii unui element « de multă vreme încărcat de umanitate », care, tocmai pentru asta, îmbogățește tabloul cu un patos, creînd contrastul între adevăr și artificiu. Dar, în genere, explicațiile date de critici se deosebesc între ele și sînt adesea contradictorii. E, poate, drept să spunem că colajul a fost pentru cubiști unul din modurile de a reacționa la pictorism, pentru a regăsi tonul local evitînd pensulația.

Dar adesea cubiștii, în pînzele lor, imitau veristic chiar obiecte propriu-zise, precum o bucată de lemn sau de marmură cu dungi și striațiuni, în același chip în care un artizan imită aceste materii pictînd un fals mahon sau o marmură falsă. Acest fapt ne îndeamnă să credem că cubiștii, introducînd o « bucată de realitate » în tablou, un « obiect adevărat» sau un obiect pictat în *trompe l'oeil*, voiau să

[12] F. Léger: op. cit., p. 102.

stabilească o confruntare directă între consistența obiectivă a tabloului pictat și caracterul nemijlocit al unui obiect oarecare: pictura, în fine, trebuia să demonstreze că este o realitate tot atît de adevărată cît obiectul însuși. Cubiștii sînt aceia care au inventat, cei dintîi, noțiunea de « tablou-obiect », chiar dacă ea descindea din unele idei cézanniene: deci, dacă tabloul trebuia să aibă fermitatea unui obiect propriu-zis; dacă, dincolo de orice conținut literar, tabloul trebuia să trăiască asemenea unui obiect plastic definit, de o realitate ireproșabilă, el nu trebuia să se distingă nici de obiectul material care se insera în conexiunea sa. De aici s-a ajuns și la tabloul executat exclusiv din obiecte. Dar, și în acest caz, era vorba tot de o expresie artistică căutată de cubiști și nu de o simplă « provocare » cum va fi mai tîrziu pentru dadaiști.

Evoluția multor cubiști spre o « pictură pură », care să devină, adică, tot mai neutră în fața valorii lucrurilor, este subliniată în mod deosebit de Gleizes: « Tabloul-obiect, scria el, nu va mai fi o reducere sau o amplificare a spectacolelor exterioare, nu va mai fi enumerare de obiecte sau de evenimente transportate dintr-un mediu în care sînt reale într-o altă ambianță unde sînt numai aparențe. Tabloul va fi un fapt concret. Va avea independența sa legitimă ca orice creație naturală sau altceva; va avea propria sa fizionomie și atît, nemaitrezind ideea comparației după asemănare ».

Acestei reguli, deși cu nuanțe personale, i se vor menține fideli tocmai pictori ca Gleizes, Metzinger, Gris, Villon și cubiști de dată mai recentă ca Valmier. Unii vor poposi la țărmul abstracționismului pur, precum Herbin. A existat și din partea lui Ozenfant și a lui Jeanneret, sau a lui Le Corbusier, propunerea precisă de a « purifica » cubismul de orice reziduu de emoție și spontaneitate. « Purismul », pe care ei l-au susținut în paginile revistei lor *L'Esprit Nouveau*, începînd din 1918, avea tocmai o atare intenție. Acum însă această aripă a cubismului era sortită, în mod logic, să sfîrșească în neoplasticismul lui Mondrian.

Braque și Léger

Diferite erau destinele unor artiști ca Braque, Léger, Picasso. Și acest lucru, cel puțin în parte, se vădește în ceea ce am spus deja despre ei. Braque este, poate, artistul care se eliberează cel dintîi și cu cea mai mare dezinvoltură de legile cubismului integral. Grav rănit în război cînd, în 1917, se reapucă de lucru, ne apare în plină evoluție. Geometrismul tablourilor sale anterioare anului

1914 s-a sfîrșit, așa cum s-au sfîrșit contrastele crude de culoare. Se naște Braque cel pe care îl cunoaștem, delicat, elegiac, subtil, elegant. Un « moderat » al picturii: « Iubesc regula ce corectează emoția, iubesc emoția ce corectează regula » [13]. Aceasta este axioma estetică pe care Braque a enunțat-o și căreia i s-a conformat încă din acei ani.

Pictor prudent, intimist, el caută acel țesut pictural pe care cubismul îl sfîșiase. O sensibilă grație decorativă guvernează pînzele sale. Și el, ca și Picasso, și-a schimbat de mai multe ori maniera de a picta, dar în schimbările sale nu se constată acele salturi bruște, acele cazuri violente ce îl caracterizează pe Picasso. În schimbările sale există o logică care le leagă una de alta, care le face să evolueze fără sfîșieri. Braque e un pictor tăcut, un pictor care pictează « sotto-voce ». Niciodată vreun semn, vreo culoare care să iasă din context, care să « țipe ». El și-a făcut un cubism după chipul și asemănarea sa, a refuzat orice teoretizare, matematicile, scientismul. Ca atare, zadarnic am căuta în el intelectualismul lui Gris sau rigorismul lui Gleizes.

După prima perioadă, în care căutările erau orientate aproape într-un singur sens, cubismul lui Braque intră într-o fază mai modulată și, în fine, într-o liberă deși extrem de dozată realizare, într-o cadență lirică rafinată și de înalt nivel calitativ. Lumea poetică a lui Braque este o lume restrînsă, un *hortus conclusus*, dar în sînul lui, acest artist taciturn a lucrat și lucrează cu o conștiință stilistică cu adevărat exemplară, susținut de o duioșie mereu vie față de farmecul aparițiilor naturale. În acest mod din pînzele lui Braque apare o învățătură exprimată prin discreții precaute.

Hotărît, la polul opus lui Braque se află talentul și orientarea creatoare a lui Léger. Acolo unde Braque se arată blînd și elegiac, Léger apare aspru și eroic; unde Braque desfășoară o finețe aproape aristocratică, Léger se impune cu o vigoare aproape populară. Léger a venit spre pictură de la meseria de desenator industrial, din ateliere de arhitectură. În mîinile lui cubismul s-a transformat în ceva dur, tehnic mai de grabă decît matematic. Léger este și mai puțin încă decît Braque un teoretician și un speculativ. Din tot grupul cubist el e poate acela care s-a ținut cel mai mult de o parte, dar fără îndoială, împreună cu Picasso, Léger a dezvoltat cubismul în modul cel mai original.

13 G. Braque: *Le jour et la nuit (Cahiers 1917—1952)*, Gallimard, Paris, 1952, p. 12.

După primele încercări cubiste, definite în mod figurativ, între 1912 și 1914, el ajunsese la o pictură aproape abstractă: în căutarea unui limbaj era pe cale să uite orice altceva. Experiența războiului va fi aceea care îl va readuce la considerația pentru real. El însuși vorbește ca despre o minune despre această întoarcere: « Am lăsat Parisul unde eram angajat total într-o manieră abstractă, epocă de descătușare a picturii. Fără tranziție m-am pomenit în mijlocul poporului francez. Înrolat la geniu, noii mei prieteni erau mineri, terasatori, meșteșugari în lemn și în fier... În aceeași perioadă am fost orbit de culasa unui tun de 75 deschisă în plin soare, magie a luminii pe metalul alb. Nu mi-a trebuit mai mult pentru a uita arta abstractă din 1912—1913. Asprimea, varietatea, umorul, perfecțiunea anumitor tipuri de oameni din jurul meu: simțul lor exact al realului util și al aplicării oportune în mediul acestei drame-viață-moarte în care ne pomenisem; și, mai mult decît asta, felul lor de a fi poeți, inventatori de imagini poetice cotidiene (mă refer la dialectul atît de mobil, atît de colorat). Cînd am mușcat din această realitate, obiectul nu m-a mai părăsit. Acea culasă a unui tun de 75 deschisă în soare m-a învățat mai multe lucruri pentru evoluția mea plastică decît toate muzeele lumii. Reîntors din război, am continuat să folosesc ceea ce simțisem pe front ».

Léger a devenit astfel pictorul vieții moderne. El este unul dintre puținii, în multe privințe singurul, care a început să vadă reîncadrarea artistului în societate. La el reîncep să se manifeste noi motive ale sensului pozitiv al vieții, totuși nu încă în sens clar pozitivist, marinettian, ca s-o spunem mai limpede. Numai Boccioni, anticipîndu-l, va revela ceva asemănător. La Léger nu există consimțămînt față de ordinea socială în vigoare, cum va fi în futurismul marinettian. El știe că își creează operele aflîndu-se « în stare de război cu societatea ». Un fel de elementar umanism îl animă, care o dată cu trecerea anilor va deveni tot mai precis și mai operant. Acest sentiment al vieții, al omului ce creează minuni de oțel și de fier cu mîinile sale, îl va determina pe Léger să lege o vie prietenie cu poetul Blaise Cendrars, autor al volumelor *Prose du Transsibérien*, apărute în 1913 și *Le Panama* publicat în 1918. În Cendrars se regăsește aceeași dragoste pentru viața modernă, activă, stare de fapt a unei poezii care nu mai poate fi cea din trecut. Ceva din suflul democratic al lui Whitmann și al lui Verhaeren e prezent în cei doi prieteni însă fără nimic din acea elocvență.

Ceea ce caracterizează viața modernă este mașina și raporturile omului cu ea, mașina și peisajul, mașina și șoselele. Léger pictează mașini așa cum alți pictori pictează nuduri feminine. El nu seamănă însă cu Duchamp care copiază cu fidelitate o elice și strigă că pictura

e gata. El nu copiază mașini, le *inventează*. Elementul mecanic nu e pentru el o hotărîre luată, o atitudine polemică, ci un mijloc de « a ajunge să dea o senzație de forță și de putere ».

Mai este oare cu putință, în lumea modernă, să continui a picta sticle, mere, mese cu trei picioare, cînd ești înconjurat de o viață trepidantă pe care nimeni n-a încercat s-o picteze? Omul modern trăiește într-un mediu care nu mai aparține trecutului, e un mediu industrial și tehnic, care a transformat sensibilitatea și viziunea noastră; și expresia artistică trebuie deci să se schimbe, să încerce a deveni interpreta acestei noi viziuni reale. « Dacă expresia picturală s-a schimbat, acest lucru s-a petrecut pentru că viața modernă a cerut-o. Existența oamenilor creatori moderni este cu mult mai condensată și mai complicată decît cea a oamenilor din secolele precedente. Lucrul imaginat rămîne mai puțin fixat, obiectul în sine însuși se expune mai puțin ca altădată. Un peisaj străbătut și rupt de automobil sau de un tren rapid pierde din valoarea descriptivă, dar cîștigă în valoare sintetică; ferestrele vagoanelor sau cristalul automobilului, conjugate cu viteza căpătată, au schimbat înfățișarea obișnuită a lucrurilor. Omul modern înregistrează de o sută de ori mai multe impresii decît artistul din secolul al optsprezecelea... Condensarea tabloului modern, varietatea lui, ruptura formelor, este rezultatul tuturor acestor cauze E limpede că evoluția mijloacelor de locomoție și viteza lor intervin, cumva, în noul mod de a vedea... O pictură realistă în sensul cel mai înalt al cuvîntului începe să se nască și nu se va opri prea curînd. »

Este meritul lui Fernand Léger de a fi pus problema unei arte a epocii moderne în afara esteticii pozitiviste a futurismului și a tehnicismului abstract al primului constructivism. Lucrarea sa *Oraș* din 1919 este un exemplu grăitor al acestei poetici. Fără clarobscur, fără perspectivă, cu culori plate și pure, Léger a reușit, utilizînd toate modurile cubismului sintetic, dar dezlegîndu-le de intelectualism, să realizeze o pînză unde complexitatea violentă a vieții citadine se rezumă în mod creator, unde luminile artificiale, culorile afișelor, fațadele caselor, textele firmelor, racursiul unui pod, intrarea în *metro*, și scări, rețele de sîrmă, balustrade, figuri se compun într-un ansamblu înzestrat cu ritm și energie reprezentativă. Este o pictură mult îndepărtată de *orașele* lui De Chirico. Aici nu există vis, nu există halucinații. Se simte că Léger traduce un șir de emoții directe.

Acest stil, în itinerarul artistic al lui Léger, capătă din an în an o mai mare evidență, o simplitate aproape de « meccano ». Polemica sa împotriva artei renașterii nu a slăbit. El se simțea mai aproape de marile epoci ale artizanatului artistic. A fi un artizan al picturii, acesta a fost în fond visul său: « să facă » tabloul, să-l finiseze perfect așa cum finisează artizanul. Natural, în acest caz, trebuia să se ia în considerare un artizan modern, adică un muncitor calificat. Pînă în ultima clipă Léger a păstrat această ambiție a sa și s-ar putea aminti episoade emoționante din încercările sale de a face să trăiască opera chiar în mijlocul « artizanilor contemporani », ca, de pildă, împrejurarea cînd Léger și-a dus pînzele în sala de mese a uzinelor Renault, rămînînd cu anxietate în așteptarea unei judecăți din partea acelor oameni experți în construirea automobilelor.

De aceea poetica lui Léger s-a dezvoltat fără să iasă totuși din linia sa. Dacă într-un fel sau altul ar trebui găsiți în tradiția franceză ascendenți ai lui Léger ar trebui să ne oprim mai cu seamă la David și Ingres. Cauza a explicat-o însuși Léger: « L-am iubit pe David — spunea — pentru că este antiimpresionist. El a realizat maximul din ce se putea scoate din imitație și tocmai pentru asta din tablourile sale lipsește complet atmosfera Renașterii... Iubesc uscăciunea care există în opera lui David și de asemenea în cea a lui Ingres. Era drumul meu și lucrul acesta m-a izbit de îndată ». În fața analizelor teoretice care duceau la un ermetism formal tot mai depărtat de lucruri, Léger, și acestea sînt tot cuvintele sale, a «vrut să însemne o întoarcere la simplitate printr-o artă directă, pe înțelesul tuturor, fără subtilități ».

Léger nu a avut desigur evoluția creatoare a lui Picasso, dar pasul lui puțin cam greoi, puțin cam monoton, a străbătut totuși unul din drumurile cele mai sigure ale artei contemporane. Modernismul său nu ține de manieră, este un modernism care are conștiința problemelor arzătoare ale timpului nostru. Oricum, nu e vorba de modernismul care vede salvarea în mașină. Pentru Léger oamenii trebuie să fie cei care domină mașina, nu oamenii în general, ci oamenii care creează cu mîinile lor acele mașini, « constructorii », în fine, ai civilizației tehnice moderne. Este foarte semnificativă în acest sens poezia pe care în ultimii săi ani de viață Léger a dedicat-o unui alt artist, ca și el vibrînd de spirit modern: Maiakovski. E o poezie ce s-a născut o dată cu seria de pînze intitulată chiar *Constructorii:*

> Mîinile lor seamănă cu uneltele lor,
> uneltele cu mîinile,
> pantalonii lor seamănă cu munți, cu trunchiuri de arbori.
> Un pantalon e mare cînd n-are dungi.

Mîinile lor sînt prezente,
nu se aseamănă cu cele ale patronilor,
nici cu cele ale prelatului bun de gură.
Dar se apropie vremea cînd mașina
va munci pentru ei.

Pictura lui Léger se potrivea anevoie șevaletului, avea nevoie de vaste suprafețe. Cînd în 1925 Le Corbusier l-a invitat să execute picturi murale, s-a simțit în sfîrșit în largul său. Imaginile lui păstrează ceva de afiș și de sărbătoare populară, laolaltă. Poate tocmai pentru asta printre cele mai bune tablouri ale sale figurează acele prînzuri proletare de duminică de la periferia Parisului. El s-a ferit întotdeauna de efuziunile sentimentale, există în arta sa ceva ce ține de voluntarism, de un fel de ingenuitate corneilliană, am putea zice. Dar aceasta este forța sa. Chiar dacă prezența omului reușește rareori să rupă fermitatea metalică a suprafeței, există însă mereu în opera lui Léger un sens activ, o forță afirmativă.

Adevărul lui Picasso

Dar dacă, vorbind despre Léger, un artist în fond « unilateral », sîntem constrînși să depășim limitele cubismului, mișcare față de care Léger s-a arătat destul de curînd independent, atunci cînd înfruntăm problema Picasso nu putem să lăsăm de o parte parcurgerea experienței artei contemporane în toate direcțiile, pentru că pretutindeni el și-a întipărit pecetea de nesters a personalității sale, chiar dacă perioada cubistă reprezintă, fără îndoială, o etapă de cea mai mare importanță în complicatul său destin de artist. Într-adevăr Picasso este cel mai însemnat protagonist al artei de astăzi și rămîne o cheie esențială în înțelegerea a cinzeci de ani de istorie figurativă.

În fuga de contradicții în care pare implicată opera lui Picasso, există un element ce rămîne ferm, și acesta este *conștiința lumii obiective*. Și în Léger există o atare conștiință, dar la el e vorba de o conștiință univocă, statică. La Picasso această conștiință intră în vîrtejul unei problematici neliniștite, pasionate, din care iese totuși victorioasă: obiectivitatea lumii reale constituie într-adevăr pentru Picasso un centru de gravitație spre care se mișcă irezistibil toate imaginile sale. Existența pură a « realității interioare » kandinskiene, ce elimină cu un *raptus* mistic obstacolul grav al lumii externe, nu l-a interesat niciodată pe Picasso. El a polemizat întotdeauna cu aceia care « vor să picteze invizibilul, adică ceea ce nu poate fi

pictat » [14]. În această afirmație se află amintirea vechii convingeri a lui Courbet: « Pictura este o artă în mod esențial concretă, care poate consta numai în reprezentarea *lucrurilor reale și existente*. E un limbaj în întregime fizic care are drept cuvinte toate obiectele vizibile: un obiect *abstract*, invizibil, care nu există, nu este de domeniul picturii » [15].

De altfel Gertrude Stein, care a urmărit atent întreaga perioadă cubistă, a scris că Picasso nu se interesa de *spirit* pentru că era prea ocupat cu *lucrurile*. Valoarea obiectivă a realului este deci punctul de sprijin al poeticii sale, acela care i-a permis întotdeauna să se regăsească pe sine însuși, rupînd din cînd în cînd cercul formulelor, unde, nu de puține ori, a fost în primejdie să rămînă închis. Dacă, în fine, Kandinsky a distrus antica idolatrie a pictorului pentru lume, Picasso a reconfirmat-o cu furie. « Arta abstractă nu există — afirmă el. — Trebuie să plecăm întotdeauna de la ceva. » Și în continuare: « Eu nu lucrez asupra *naturii* ci înaintea ei, împreună cu ea... Nu se poate merge împotriva naturii — ea e mai puternică decît cel mai puternic om — și e în interesul nostru să ne punem de acord cu ea! *Noi ne putem permite anumite libertăți dar numai în amănunte*... Tratez pictura așa cum tratez lucrurile. Pictez o fereastră exact așa cum aș privi de la o fereastră. Dacă o fereastră deschisă arată rău într-un tablou, trag perdeaua și o închid exact cum aș face în camera mea. *În pictură ca și în viață trebuie să acționezi direct*. Desigur pictura are convențiile ei și vrînd-nevrînd trebuie să-ți închei socotelile cu ele, nu poți face altfel. Dar nici așa nu trebuie să pierdeți din ochi viața reală » [16].

Aceste ultime declarații sînt din 1935, departe deci de perioada cubistă, dar ajunge să privim tablourile sale cubiste, chiar pe acele unde căutarea formală poate apărea mai gratuită, pentru a băga de seamă că această legătură profundă cu realitatea n-a fost părăsită niciodată. Poate că Éluard este primul care a știut să indice în mod esențial acest termen fundamental al poeticii picassiene: « Picasso — scria el — în ciuda noțiunilor privitoare la realul obiectiv a restabilit contactul între obiect și cel care-l vede, și care, în consecință, îl gîndește; el ne-a redat în maniera cea mai îndrăzneață, mai sublimă, dovezile inseparabile ale existenței omului și luminii » [17].

[14] Picasso: « Picasso Speaks », în *The Arts*, New York, May 1923. Cfr. de asemenea M. De Micheli: *Scritti di Picasso*, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 31.

[15] G. Courbet: *Il realismo*; Colip, Milano, 1954, p. 35.

[16] « *Conversation avec Picasso* », în revista citată. Cfr. și M. De Micheli: *Scritti di Picasso* op. cit. p. 15.

[17] P. Éluard: *Donner à voir*, ed. cit. p. 42.

Iată-l deci și pe cel de-al doilea dat al inspirației picassiene: *omul și destinul său.* Ca și instinctiva noțiune a obiectivei realități naturale, și acest al doilea dat, în rădăcinile lui inițiale, îi vine din secolul al nouăsprezecelea. Nu întîmplător la douăzeci de ani, cînd sosește la Paris, artiștii la care se uită cu mai multă rîvnă, mai mult chiar decît la impresioniști, sînt pictori ca Toulouse-Lautrec, Van Gogh și, cu deosebit interes, desenatorul socialist Steinlein. Săracii, cîntăreții ambulanți, copiii bolnavi, mamele suferinde, bețivii, clovnii, toată seria densă de personaje mizere și chinuite pe care le pictează, aparțin tematicii sociale pe care, la începutul secolului 20, artiștii democrați ai Europei au moștenit-o din secolul trecut. *Perioada albastră* și *perioada roz* ale lui Picasso, databile între 1901 și 1906, sînt pătrunse de acest umanitarism, de această tinerească fervoare spre cei umili și dezmoșteniți, care se exprimă cu mijloace sobre, reținute, în vagi atmosfere crepusculare.

Dar aceste date ale formării lui Picasso, sentimentul omului și al lumii culese din arta secolului al 19-lea nu sînt sortite să rămînă în el la stadiul de contemplare patetică. Sensibilitatea lui deschisă cu lăcomie spre viața și cultura care i se rotesc în jur, într-un centru atît de viu, atît de bogat și de european ca Parisul, intuiește, poate ca la puțini alți artiști, traumatismul violent ce se verifică în acei ani și care a răscolit idei, concepții, adevăruri și sentimente, date acum solid căpătate și pentru totdeauna. Părerea sa despre Van Gogh și Cézanne, pe care am citat-o mai înainte, demonstrează că acum atare valori ale secolului 19, el le-a acceptat întocmai ca Cézanne și Van Gogh numai într-o cheie dramatică și de neliniște: fără a le arunca pe fereastră, le-a trăit în intensitatea problematică a epocii noastre, expunîndu-le tuturor riscurilor și adesea salvîndu-le doar *in extremis.*

Cubismul a fost un moment fundamental al experienței picassiene: momentul cel mai activ al perioadei cubiste a fost pentru el bogat în descoperiri, în intuiții, în rezultate formale inedite. Dar nici experiența cubistă nu-l putea satisface pe deplin și el, în plină experiență cubistă, din 1915 în 1924, se îndreaptă și spre alte căutări, revelînd astfel una din caracteristicile sale de creație destinată în mai mare măsură să suscite în jurul său aprinse diatribe: *contemporaneitatea stilurilor.* În acești ani, alături de experimentul cubist, el duce la capăt opere de inspirație diferită: desene precise, fidele, lineare, de gust ingresian, portretele fiului său Paulo, dansatori, arlechini, care par a relua momentul sentimental al perioadei albastre și roz; și, în fine, după călătoria în Italia în 1917, tablourile *neoclasice:* femei uriașe, greoaie, monumentale, în care experiența plasticii

arhaice și negre și a primului cubism se contopește cu sugestiile picturii pompeiene și ale sculpturii romane tîrzii.

Tot așa se definește și *eclectismul* lui Picasso, ce stă la baza contemporaneității stilurilor. Acest aspect, tipic, spuneam, al activității sale creatoare, corespunde nevoii de a-și însuși orice experiență a trecutului, lăcomiei insațiabile de a afla noi mijloace de expresie, curiozității sale permanente pentru orice formă. Acest eclectism deconcertant, care e prezent în întreaga operă a lui Picasso, se naște în mod consecvent din distrugerea limbajului figurativ unitar al secolului 19 și stă drept mărturie a «anarhiei» ce i-a urmat; dar, pe de altă parte, depune mărturie și despre voința lui Picasso de a nu rămîne prizonierul unei scheme care să dea numai formal impresia unei unități de viziune, inexistente de altfel, și mărturisește de asemenea dorința de cunoaștere ce-l stăpînește, pe lîngă forța temperamentului său, care reușește mereu să supună motivelor inspirației sale modurile expresive cele mai disparate, să le dea, adică, *o constantă picassiană.*

De acum înainte el va scoate la iveală în mod simultan și adesea amestecîndu-le între ele, îmbogățindu-le cu alte motive toate experiențele precedente, reelaborîndu-le cu o libertate tot mai mare de stil și violență. Astfel el absoarbe și multe elemente ale poeticii suprarealiste și chiar ale abstracționismului pur. Acum a atins maxima libertate. Și tocmai în această epocă, în 1934, o reîntoarcere în Spania ridică brusc creația sa la una din culmile cele mai înalte.

Contactul său cu pămîntul, cu locuitorii de acolo, vederea spectacolelor populare, corridele, luptele de cocoși îi aprind fantezia cu noi și presante imagini. Aceștia sînt anii în care, cu o extraordinară vigoare, așterne pe foi de hîrtie și pe pînze tauri trufași, cai răniți în arenă, cocoși luptători. Energia și capacitatea de transpunere poetică pe care Picasso le dezvăluie în această serie de opere poartă semnul lipsit de echivoc al artistului excepțional. Un accent viril, eroic, arzător, le domină. Picasso și-a aflat, poate, aici partea cea mai vitală și autentică a personalității sale. Limbajul său e mușcător, direct, iar sentimentul realității e atît de puternic încît expresia pare a se elibera cu o neașteptată evidență.

În această epocă izbucnește războiul civil spaniol. În istoria intelectualilor europeni, un asemenea eveniment constituie un punct luminos de referință în jurul căruia se adună antifascismul de orice tendință. Picasso e alături de poporul său. Antifascismul său e un sentiment de mînie mistuitoare. Gravează împotriva lui Franco o serie de motive în care satira, sarcasmul, invectiva capătă forme de extremă agresivitate. Dar opera capitală, pe care el o duce la bun sfîrșit într-o lună, este *Guernica.*

Faptele care constituie tema tragică a acestui tablou sînt cunoscute: orașul basc, credincios Republicii, a fost distrus de bombardierele fasciștilor o dată cu primul bombardament nelegiuit al războiului modern, în ziua de 28 aprilie 1937. Lumea civilizată a fost cutremurată de cruzimea acelui măcel, iar opera lui Picasso ce s-a născut din durerea sa, din mînia și patima sa, a fost un sfîșietor act de acuzare împotriva oricărei încercări de a instaura în Europa dominația negației omului.

Elanul sentimental ce pune în mișcare fantezia creatoare a lui Picasso izvora deci dintr-un ferment nou ce se făcea simțit în istorie, dintr-o forță pozitivă care exercita o forță de atracție și de ghid în curgerea incandescentă a evenimentelor. Era forța conștientă a mișcărilor populare, singura forță ce mai putea restitui valorilor secolului al 19-lea intrate în criză o nouă substanță viabilă. În jurul acestui eveniment și al acestei forțe îi găsim adunați pe toți artiștii, poeții, intelectualii din avangarda europeană. Adevărul revoluționar al avangărzii demonstra încă o dată că se afla în miezul problemei.

În *Bombardamentul Guernicăi*, apare deci un spirit nou, dar, ceea ce este de o importanță hotărîtoare, acest spirit nu acționează dinafara procesului de creație, nu e doar o concluzie a inteligenței juxtapusă la propria lucrare picturală. Acest spirit, ca orice proces vital, acționează *ab intrinseco*, din interiorul destinului specific al artistului, în însăși mulțimea contradicțiilor din care trăiește actul său creator, acționează din interiorul modurilor intelectuale cubiste, al simbologiei suprarealismului, al deformărilor expresioniste, retopind o asemenea « materie » într-o sinteză poetică formală superioară. Chiar și motivele inconștientului suprarealist capătă aici o dramatică obiectivitate. În *Guernica*, fiecare semn, fiecare figurație năzuiește spre exprimarea *faptului;* deformarea accentuează un adevăr al lucrurilor. Taurul, calul, lampa, cuțitul, floarea, personajele emblematice ale dramei, în dilatata tensiune a imaginii capătă o semnificație de implacabilă, universală condamnare a oricărei forțe ce distruge integritatea persoanei umane.

Dar în anii aceia *Guernica* însemna și altceva. Într-o perioadă în care teoretizarea artei pure, a poeziei ca « absență », ajunsese la apogeu, *Guernica* a fost afirmația peremptorie a contrariului, a fost demonstrarea a cîtă istorie, cîtă prezență, cîtă participare putea și trebuia să trăiască arta. Pentru toate aceste rațiuni *Guernica*, în afară că e un punct cardinal al istoriei moderne a artei, a fost și o operă care a avut o greutate culturală determinantă în formarea conștiinței intelectualilor din toate țările.

Era necesar, cel puțin pentru Picasso, să ne extindem și la analiza unei opere cum este *Bombardamentul Guernicăi*. Într-adevăr,

această operă încheie pozitiv perioada mișcărilor de avangardă recapitulîndu-i postulatele formale și de conținut, cu o eficacitate ce nu-și află seamăn în întreaga artă contemporană. Din acest moment problemele ce se vor pune artiștilor nu vor mai putea fi formulate în termeni de pur avangardism, ci vor trebui în mod obligatoriu să năzuiască spre o depășire a lui.

Nu ne interesează, în acest punct, să urmăm dezvoltarea ulterioară a creației artistice a lui Picasso, ci mai de grabă să definim și mai bine natura artei sale și semnificația experienței sale, de vreme ce e vorba, în multe privințe, de un caz exemplar, prin care e cu putință să luminăm o întreagă istorie, comună altor nenumărați pictori. Evoluția creatoare a lui Picasso n-a fost nici rectilinie nici calmă. Chiar și așa-numitele *perioade* sau *epoci* nu înseamnă nimic mai mult decît niște indicații schematice: adevărul e că apar, dispar, sînt reluate, negate, îmbogățite prin noi experiențe, și așa mai departe. Dar necontenit, la Picasso, e precumpănitoare grija pentru om, preocupare ce sfîrșește întotdeauna prin a coagula în jurul ei multitudinea experiențelor și a le face active. Picasso concepe arta numai ca mijloc de expresie, în nici un caz ca pe ceva ce ar avea valoare în sine. În acest sens probabil că definiția cea mai justă a lui Picasso ne-a dat-o prietenul său Manolo: « Pentru Picasso pictura nu e decît accesoriul » [18].

Ne putem întreba poate cît va rămîne din *corpus*-ul complet al producției lui Picasso. Cît, adică, va fi indicat într-o zi numai ca produs al unei polemici culturale sau ca pură căutare tehnică experimentală și cît ca rezultat poetic propriu-zis. A discerne aceasta în pădurea încîlcită a producției sale e foarte dificil astăzi, ca să nu zicem imposibil. Desigur, opere « pure », după înțelesul pe care-l acordă acestui cuvînt anumiți critici nu există. Picasso n-a fost niciodată un artist care să fi trăit la marginea evenimentelor, el a fost întotdeauna un om adînc cufundat în timpul nostru și nu în mod pasiv a înregistrat el toate contradicțiile acestui timp. Ba mai mult, Picasso a dezvăluit aceste contradicții, cînd ele erau încă latente; el le-a adus cu violență la suprafață, le-a clarificat. Privind operele lui Picasso nu trebuie să uităm acest adevăr. Într-o manieră chinuită, explozivă, răscolitoare, Picasso dezvăluie adesea contradicțiile ce trăiesc în istoria noastră și în sînul epocii noastre.

Opera lui Picasso este deci, pînă la capăt, istoria reacțiilor lui Picasso la tot ce s-a întîmplat în jurul său. Ironia, scepticismul, brutalitatea, cruzimea, erotismul, individualismul exasperat sînt parte din opera picassiană, o parte critică care adesea devine mînie

[18] Cfr. B. Dorival: op. cit., p. 238.

ce descompune și distruge, rebeliune dezlănțuită. Cu alte cuvinte, putem spune că Picasso e un martor al timpului nostru, un martor chiar a ceea ce există antiuman în acest timp, și un « martor al acuzării », dar întotdeauna un martor citat, la rîndul său, în proces. Iată originea « monștrilor » săi, fruct al unui timp tragic, însîngerat și devastat de furia războaielor: timpul distrugerii omului. Dar alături de « monștri » Picasso a știut să picteze și sentimentele cele mai umane, a pictat bucuria, aspirația spre dreptate, spre pace; a pictat onoarea omului. Se poate *despărți*, atunci, în opera lui Picasso, ceea ce e *binele* de ceea ce e *răul*, ceea ce e *viață* de ceea ce e *moarte?* Ar fi o operație absurdă, falsă, lipsită de fundament critic. Picasso *este* această complexitate, *este* această dialectică, *este* această unitate a contradicției. În fiecare operă a sa, putem spune, se dezvăluie atare caractere contradictorii.

Hotărîtoare este totuși greutatea pe care a avut-o în această dialectică dragostea îndîrjită a lui Picasso pentru sinceritate și adevăr. El nu putea să rămînă multă vreme în mediul primului și celui de al doilea cubism: « Arta — a spus el — nu este aplicarea unui canon de frumusețe, ci ceea ce instinctul și creierul concep dincolo de orice canon ». Din această cauză Picasso a plecat de la cubism, a ajuns la *Guernica* și dincolo de *Guernica*.

8. Contradicțiile futurismului

Situația din Italia

Iconoclastia futuristă își are cauzele ei. Italia Risorgimentului, după proclamarea Romei drept capitală, se prăbușise într-o tristă stare de birocrație și de provincialism. Mastodontul Palat al Justiției de pe malul Tibrului și hibrida clădire Vittoriană din Piazza Venezia constituie rezumatul eficace al efortului umbertian în cîmpul artelor. Puținii artiști autentici din Ottocento au fost izolați sau reduși la tăcere. În pictură dominau acum oameni ca Aristide Sartorio, Ettore Tito, De Carolis; în sculptură cei de teapa lui Bistolfi, Troubețkoi, Canonica. A răsturna aceste personaje academice, dannunziene, floreale, simboliste, oficiale era deci o acțiune ce merita osteneala de a fi încercată.

Dar exista și o altă tendință culturală și artistică ce se afirma de la Sud la Nord: verismul social. Sfîrșitul luptelor pentru unitatea națională adusese în prim plan o serie de probleme chinuitoare, problemele existenței poporului. Sub impulsul acestor probleme numeroși oameni, care luptaseră în bătăliile pentru independență, înțeleseseră că Risorgimentul nu putea avea o încheiere firească, decît într-o formă mai înaltă de justiție socială. Și astfel au devenit cei dintîi organizatori socialiști ai muncitorilor și țăranilor. Era deci natural ca și nenumărați artiști, tot așa precum alergaseră să se înroleze în rîndurile voluntariatului garibaldian, să simtă acum

fascinația noilor idei și să încerce a le traduce în tablouri și în statui.

Verismul social a fost o mișcare în adevăratul înțeles al cuvîntului, care încheie ultimii douăzeci de ani ai secolului, prelungindu-se în cel nou. De la Teofilo Patini la Achille D'Orsi în Sud, de la Pelizza da Volpedo la Morbelli și Butti în Italia de Sus, parte din artiștii care au aparținut acestei tendințe sînt demni de a fi menționați. Verismul social era una din posibilitățile ce se deschideau artei italiene neoficiale, o posibilitate pe care mulți pictori și sculptori au primit-o cu sinceritate pentru a ieși din vadul aridității creatoare. Inspirația care-i stăpînea pe acești artiști era mai cu seamă o inspirație de demascare, bazată totuși, prea adesea, mai mult pe un sentiment de milă decît pe sentimentul înțelegerii istorice a mișcării proletare și țărănești din epocă: o milă înclinată a se transforma în pietism sau evanghelism. Dar aceasta era, de altfel, una din limitele socialismului umanitarist din acel timp. O atare concepție diminua profunzimea operei, reducînd adesea imaginea la schiță, la scena de gen. Cu toate intențiile generoase ale artiștilor care participau la ea, mediul în care se desfășura această mișcare era un mediu sărac în idei și, ca atare, și el încă provincial.

Două au fost revistele care, la începutul secolului, împreună cu oamenii ce gravitau în jurul lor au încercat să sfărîme limitele provincialismului italian în cîmpul culturii, punînd țara noastră în contact cu ideile care circulau în Europa: *La Critica* din Neapole, aparținînd lui Croce, și revista florentină *Il Leonardo* a lui Papini, amîndouă fundate în 1903. Aceste reviste și, mai tîrziu, în 1908 *La Voce* și apoi *Lacerba*, apărută în 1913, în deceniul ce a precedat primul război mondial, au atins sau au tratat temele care au fost punctele unei dezbateri ce s-a extins în toți anii ce au urmat și care, nici astăzi încă, nu poate fi declarată încheiată: teme economice și sociale (socialism, sindicalism, naționalism), teme filozofice (pozitivism, idealism, intuiționism, pragmatism), teme religioase (modernism), teme literare (contemporanii străini), teme artistice (impresionism, cubism, futurism).

Aceste teme se izbeau adesea în mod confuz, se amestecau, aprindeau entuziasme de durată sau pasagere, dădeau un fel de beție neofiților și incitau la reacție împotriva obtuzității culturii și artei oficiale, suscitînd un climat de fervoare în care, dacă pe de o parte se introduceau și facilitatea și diletantismul, nu lipseau pe de altă parte seriozitatea de angajare și de cercetare.

Acesta este climatul în care se naște futurismul. El se naște ca o antitezã violentă atît față de arta oficială cît și față de verismul umanitarist: se naște, cu alte cuvinte, ca o aspirație spre modernitate.

Azi există două opinii diferite despre futurism: prima este aceea care consideră această mișcare drept una pur artistică, cea de a doua este cea care face din futurism o simplă fază premergătoare fascismului. E vorba totuși de opinii unilaterale, care nu țin cont de condiția istorică în care a apărut futurismul. În realitate, futurismul, la originile sale, a fost un vălmășag de idei și de sentimente disparate, în care, cel puțin pentru unii oameni, voința de înnoire nu era nici pur plastică, nici pur reacționară.

Mulți futuriști proveneau din rîndurile anarhiștilor, anarhosindicaliștilor, mai tîrziu chiar din rîndul comuniștilor, în afara celor ce proveneau din orientările naționaliste. Ei aveau contacte frecvente cu muncitorii din marile industrii urbane. Și să nu se uite, în această privință, nici faptul că Marinetti provenea din mediul poeților simboliști francezi, susținători și propagatori de idei anarhice. Prima sa operă teatrală, *Le Roi Bombance*, scrisă în 1905, cuprinde elogiul anarhistului Famone, unul dintre protagoniștii acestei tragedii satirice. Și nu e o întîmplare că pînă și în primul *Manifest al futurismului* din 1909, alături de lozincile naționaliste, Marinetti glorifica și « gestul libertarului ». Același *Manifest*, în perioadele următoare, continua cu aceste cuvinte: « Noi vom cînta marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere și de răscoală: vom cînta marșurile multicolore și polifonice ale revoluțiilor în capitalele moderne; vom cînta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor și șantierelor incendiate de violente luni electrice; gările lacome, devoratoare de șerpi care fumegă; uzinele atîrnate de nori cu firele răsucite ale fumurilor lor... »[1]

Anarhismul se alătura astfel unui fel de pozitivism pseudosocialist în care se distingea și ecoul strofelor lui Whitman sau al versurilor elocvente ale lui Verhaeren despre « orașele tentaculare ». Dar, în fond, stimulentele unei asemenea poetici veneau încă mai de departe, de pildă din *Les Chants modernes* de Maxime Du Camp publicate în 1855: « Sîntem în secolul cînd se descoperă noi lumi și planete, cînd s-a găsit aplicarea aburului, a electricității, a gazului, cloroformului, elicei, fotografiei, galvanoplastiei și a o mie de alte lucruri admirabile care-i îngăduie omului să trăiască de douăzeci de ori mai mult și de douăzeci de ori mai bine ca în trecut... Fie ca arta literară să uite mărunțișul lucrurilor moarte și să trăiască cu

[1] Cfr. *Archivi del futurismo*, raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori De Luca editore, Roma, 1958, p. 17. Unde nu va fi indicat altfel, toate citatele din textele futuriste sînt scoase din această operă documentară.

timpul său »[2]; veneau și din anumite afirmații ale lui Michelet, scrise în jurul lui 1848: « Mulțimea, toate tainele marilor mase umane, fantasmagoria obscurelor uzine, răscolirile formidabile ale flotelor, vuietul vizibil al revoltei, cine va picta toate acestea?[3]; veneau, în fine, dintr-o întreagă orientare a gîndirii în care socialism și pozitivism se confundă.

La asemenea chemări și la altele de acest gen nu puteau să nu fie sensibili artiștii orientați în sens anarhic, sorelian sau socialist, precum Boccioni sau Carrà, care traduseseră deja în arta lor sugestiile temelor umanitare ale muncii. În legătură cu această atitudine a lor e util de consultat *Manifestul tehnic al sculpturii futuriste* din 1911, în care Boccioni nu poate lăsa deoparte relevarea meritelor lui Constantin Meunier, considerat de el ca unul dintre cei mai mari sculptori ai epocii: « Statuile sale — scrie Boccioni — sînt mai totdeauna fuziuni geniale ale eroismului grec cu umilința atletică a hamalului, a marinarului, a minerului. Concepția sa plastică și constructivă despre statuie și despre basorelief este tot cea a Partenonului sau a eroului clasic, el încercînd totuși, cel dintîi, să creeze și să divinizeze subiecte pînă la el disprețuite sau lăsate vulgarei reproduceri veriste ». Boccioni, în fine, respingea orientarea clasică a lui Meunier, dar era de acord cu el în alegerea tematicii sociale. De altfel nu lipsesc nici mărturiile explicite în legătură cu această orientare ideologică a sa în prima perioadă a apropierii sale de futurism, adică la începutul anului 1909. Într-o carte de amintiri, Libero Altomare, povestind o întîlnire a sa cu Boccioni la Milano în epoca aceea, afirma printre altele: « Boccioni adaugă că-l admira pe șeful futurismului și că în Artă simpatiza cu programul acestuia păstrînd totuși în politică propriile-i convingeri marxiste »[4].

Sinteza ideilor sale « politice » cu noua poetică futuristă, Boccioni încearcă s-o realizeze în 1911 cu marea pînză *Oraș care suie*. Subiectul acestei opere aparține încă artei sociale: muncitorii, căruțașii cu caii lor, zidarii cu roabele; iar inspirația este tocmai aceea care vede construirea viitorului numai în epopeea muncii. Pentru aceste motive această primă operă de puternică angajare a lui Boccioni este foarte apropiată, nu numai pictural, ci și ca inspirație de *A patra stare* a lui Pelizza da Volpedo[5]. În mod analog sinteza ideilor sale « politice » cu estetica futuristă, Carrà o realizează în aceeași perioadă cu *Funeraliile anarhistului Galli*.

Aceste licăriri de anarhism, de socialism literar și de sorelism sînt deci foarte vii în futurismul acelor ani. Manifestele politice poartă semnele cele mai evidente. În *Primul Manifest politic* pentru alegerile din 1909, de pildă, se poate citi: « Noi futuriștii cerem de la toate tinerele talente ale Italiei o luptă pînă la capăt împotriva candidaților ce pactizează cu bătrînii și cu preoții ». În *Manifestul partidului politic futurist* care relua motivele *Programului politic futurist* publicat în *Lacerba* în octombrie 1913, găsim afirmații ca acestea: « Abolirea autorizației maritale, divorț ușor. Devalorizarea treptată a căsătoriei pentru pregătirea treptată a iubirii libere și fiu al Statului... Pregătire pentru viitoarea socializare a pămînturilor într-un vast domeniu prin proprietatea Instituțiilor de Binefacere, a Instituțiilor publice și cu expropierea tuturor pămînturilor necultivate sau prost cultivate. Taxe mari asupra bunurilor ereditare și limitarea marilor succesori... Maxima legală de opt ore de lucru. Echivalarea după muncă a salariilor femeilor cu salariile bărbaților... Substituirea actualului anticlericalism retoric și apatic cu un anticlericalism de acțiune, violent și hotărît, pentru a smulge Italia și Roma din al său Ev Mediu teocratic, care va putea să-și aleagă un teritoriu potrivit unde să moară lent... Anticlericalismul nostru dorește să elibereze Italia de biserici, de preoți, de călugări, de călugărițe, de Madone, de lumînări și de clopote. Anticlericalismul nostru combate infama religie a renunțării și a lacrimilor care are drept simbol deprimant omul crucificat ».

Acest manifest, deși tipărit în *Roma futuristă* din septembrie 1918, a fost scris cu cîtva timp mai înainte, poate cu un an sau doi.

E ușor de văzut cît de exterioare și superficiale erau aceste declarații, mai ales cele anticlericale; oricum ele făceau parte dintr-o tradiție a Risorgimentului, care continua să fie activă chiar dacă devenise grosolană și infructuoasă: era o tradiție pe care totuși istoria dureroasă a patriei o justifica. Cuvîntul « devaticanizare », cu care se propunea expulzarea papei din Italia a fost inventat în perioada aceea de către futuriști[6]. Inițial, deci, futurismul a avut o aproximativă concepție politică de orientare republicană, anarhică

2 Cfr. G. Papini: *L'esperienza futurista*, Vallecchi, Firenze, 1927, pp. 162–163. E vorba de prefața pe care Du Camp a scris-o pentru *Les Chants*. Papini o citează ca pe un antecedent futurist.

3 Cfr. M. De Micheli: « La V lezione de Michelet alla vigilia della rivoluzione del'48 », în *Realismo*, Milano n. 1. gennaio-febbraio 1955.

4 L. Altomare: *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Corso Editore, Roma, 1954, p. 22.

5 Într-o scrisoare adresată lui Barbantini, datată Berlin (13 aprilie 1912) Boccioni declară că titlul italian al acestei opere, *La ville monte* este *Il Lavoro*, Cfr. G. Perocco: *Primi espositori di Ca'Pesaro*, Venezia, 1958, p. 119. Tabloului i-a rămas însă titlul italian tradus din titlul francez.

6 Cfr. F. Flora: « Gli scrittori e la dittatura », în *Aretusa*, Casella editore, Napoli, anno 1, n. 2.

și socializantă, care a constituit fără îndoială unul din elementele esențiale ale avîntului răzvrătit și antiburghez tipic primei sale perioade.

Anticipînd dadaismul, futurismul a inventat seratele provocatoare, manifestările de scandal, palmele aplicate gustului publicului. Numai cronica acestor manifestări ar umple pagini întregi. Spiritul agresiv al unor atare manifestări a ajuns la culme cînd, la sfîrșitul lui 1912, Soffici și Papini, abandonînd *La Voce* a lui Prezzolini s-au înhăitat cu futuriștii, dînd viață revistei *Lacerba*. În februarie 1913, Papini și-a rostit la Teatrul Costanzi din capitală al său *Discorso di Roma*, care a dezlănțuit un scandal de parcă ar fi venit sfîrșitul lumii: « Roma — spunea el, în mijlocul urletelor, fluierăturilor și al încăierărilor din stal — este simbolul cel mare al acelui « paseism » * istoric, literar și politic care a falsificat întotdeauna viața cea mai originală a Italiei. Datorită paseismului istoric îl avem la noi în casă pe acel Episcop al episcopilor care a adus atîta rău asupra Italiei... Datorită paseismului ne-am încăpățînat să fixăm capitala la Roma, în mijlocul unui deșert, departe de provinciile mai bogate și active, prea departe de celelalte capitale europene, cu o populație care din vanitate de amintiri și proastă guvernare popească nu avea nici o dorință să muncească, obișnuită cum era să trăiască din beneficiile ecleziastice, bacșișurile străinilor și ciorbele călugărilor... Cine-mi va dovedi că mint dacă vom spune că Roma a fost totdeauna, din punct de vedere spiritual, o întreținută? »

Manifestări de felul celei de la Teatrul Costanzi se repetă în alte orașe ale Italiei. Au rămas de pomină cele din Florența și Veneția în care insultele au atins apogeul barochismului și al pitorescului. E logic că în toate astea diletantismul, infantilismul, histrionismul participau în mare măsură, totuși nu era vorba numai de asta: la unii dintre acei tineri neliniștea, insatisfacția față de lenea și inerția culturii oficiale, dorul după adevăr, diferit de cel al filistinilor și burghezilor, erau o realitate adevărată. Și, oricum, doar de la acest grup, de la acest confuz vălmășag de energii, pornea și urma să se afirme o nouă viziune artistică deschisă acelei noi problematici ce se punea în fața Europei.

Dar anarhismul, sorelismul și socialismul nu erau unicele componente ideologice ale futurismului. Existau și altele care sfîrșiseră prin a le covîrși pe celelalte, orientînd mișcarea spre un deznodămînt negativ. Una din aceste componente, la care ne-am referit deja, este decadentismul simbolist, care la Marinetti va persista

* Admirație pentru trecut.

pînă la sfîrșit, ca o lepră. Chiar și în *Manifestul de întemeiere al futurismului*, pe care *Le Figaro* din Paris l-a publicat pentru întîia oară (în franceză) la 20 ianuarie 1909, se manifestă un exotism decadent, de cea mai facilă speță: « Vegheasem noaptea întreagă — prietenii mei și cu mine — sub lămpi de moschee cu cupole de alamă traforată, înstelate ca sufletele noastre... Îndelung călcasem în picioare pe opulente covoare orientale atavica noastră lene... »

Dar, la urma urmelor, nu era asta componenta cea mai negativă. Încă și mai rea era componenta naționalistă: un naționalism orb, isteric, exclusivist, ascuțit de rău-digeratele teorii ale « voinței de putere », pe care le divulgau ziare, reviste, lucrări teatrale. De Nietzsche se interesa și D'Annunzio care încarna supraomul într-un șir vătămător de personaje; se interesa de asemenea Mussolini care publica în *Pensiero romagnolo*, în 1908, despre Nietzsche un studiu în trei articole de o exemplară vacuitate: « Nietzsche dă semnalul de trezire al unei apropiate întoarceri la ideal... Pentru a-l înțelege va veni o nouă specie de spirite fortificate în război, în singurătate, în marele pericol, spirite care vor cunoaște vîntul, ghețurile, zăpezile munților înalți... spirite înzestrate cu un gen sublim de perversitate, spirite care ne vor elibera de iubirea pentru aproape, de voința nimicului, redîndu-i pămîntului scopul și oamenilor speranțele ». Existau, e adevărat, și oameni care, precum Serra, încercau să-l studieze pe Nietzsche cu o mai serioasă aplicație, dar formulele expediate, așa cum se întîmplă adesea, erau acelea care se bucurau de mai mult succes.

Naționalismul lui Marinetti apare limpede încă din primul *Manifest:* « Noi vrem să glorificăm războiul — unica higienă a lumii — militarismul, patriotismul... » Dar cît de violent era spiritul naționalist printre futuriști și printre mulți din intelectualii de atunci se poate înțelege mai bine din reacțiile provocate în 1911 de începutul războiului libian. Cu această ocazie se aflară aliniați pe aceleași poziții de aprobare gălăgioasă atît Corradini, fondatorul Regatului, corifeu exasperat al extremismului patriotard cît și D'Annunzio, Marinetti și chiar Pascoli. Chiar și sorelieștii anarho-sindicaliști, precum Arturo Labriola, nu au dezaprobat acțiunea, în timp ce Prezzolini, în ceea ce-l privește, se grăbea să schimbe caracterul revistei *La Voce*, transformînd-o, tocmai într-un moment crucial al istoriei noastre, într-o simplă foaie literară, în care evita să ia atitudine împotriva agresiunii în Africa. Naționalismul era, în fine, o cocă în care se năclăiau toți și toate, dincolo de orice divergențe de natură literară, politică și filosofică.

Războiul din Libia a fost salutat de Marinetti și de prietenii săi ca o « mare oră futuristă ». În octombrie, același an, ridicînd un

imn cuceririi orașului Tripoli, el scria un nou *Manifest*, în care pot fi citite cîteva din cele mai smintite afirmații ale sale: « Să fie acordate individului și poporului toate libertățile, în afară de aceea de a fi laș. Să se proclame că cuvîntul Italia trebuie să domine asupra cuvîntului Libertate... Orgolioși de a simți, egală cu a noastră, fervoarea războinică ce animă întreaga țară, incităm Guvernul italian, devenit în sfîrșit futurist, să gigantizeze toate ambițiile naționale, disprețuind stupidele acuzații de piraterie și proclamînd nașterea panitalienismului » [7].

Dar războiul din Libia, în mod fatal, nu urma să fie pentru Italia decît un preludiu al Primului război mondial. Atunci, ceea ce în timpul acțiunii din Africa nu fusese decît un fenomen încă parțial, deveni un fapt general, o manifestație ce spori într-un crescendo vertiginos. În această situație futuriștii se dezlănțuiră. Poziția lor antiburgheză naufragie în chip lamentabil. Exaltarea mașinii, a modernismului, a vitezei sfîrși prin a se identifica cu tezele celei mai active și mai lipsite de prejudecăți burghezii din Nord care, pentru rațiuni evidente, dorea intrarea în război, împotriva mai nesigurei, zăbavnicei, fricoasei burghezii funciare, care ezita să se arunce în aventură nezărind avantajele imediate, atît de ademenitoare pentru industriașii din Italia de nord. Nu întîmplător capitala futurismului a fost Milano. Futuriștii nu se sfiiră să țeasă în mod explicit elogiul « burgheziei făuritoare de război ». Astfel, împreună cu antiburghezismul, apuneau și nostalgiile anarhice și socialiste. « Astăzi — scria Carrà — burghezul favorabil războiului e cu siguranță mai revoluționar decît așa-zisul revoluționar neutralist. El riscă și acționează: deci este un revoluționar, pe cînd așa-zisul anarhist este dăunător vieții și progresului pentru că în realitate el nu sacrifică nimic vieții și progresului [8] ».

Dar valul naționalist nu a răscolit numai grupul futuriștilor, care a făcut din interven ționism rațiunea esențială a existenței sale: el i-a tîrît cu sine și pe social-reformiști, idealiști, catolici și mistici. În fine fermentul intelectual, ideile, căutările proaspăt înfiripatei culturi a unei societăți italiene moderne, urnită din punctul mort, unde părea că s-a împotmolit dezvoltarea risorgimentală, se risipeau iarăși, în ceea ce Croce a numit « o orgie de iraționalitate ». Puținele glasuri ce se ridicară cu fermitate împotriva războiului au fost acoperite de vacarmul urletelor, de proclamații, de manifeste. Astfel războiul, « evenimentul liric » cum îl definește D'Annunzio, a început și pentru Italia.

7 Cfr. A. Viviani: *Il poeta Marinetti e il futurismo*, Paravia, Torino, 1940, p. 42.
8 Cfr. C. Carrà: *Guerra pittura*, Istituto Editoriale Italiano, Milano (fără dată), p. 23.

Marinetti, după ce s-a operat de hernie, a plecat cu futuriștii în Batalionul de Voluntari Ciclișți; apoi, transformat în vînător de munte, împreună cu Boccioni, Sant'Elia, Russolo, Erba, Funi, Sironi, a participat la asaltul de la Dosso Casina. În continuare, numit ofițer de artilerie și apoi comandant al unei baterii, fu rănit la pîntece. Atunci Gabriele D'Annunzio, eroul-soldat, veni să-l viziteze la spitalul din Udine și-i oferi un buchet mare de garoafe roșii [9]. În acest timp Mussolini rostea discursuri. Războiul sfîrșea astfel prin a deveni un fel de scenă pe care Mussolini, Marinetti și D'Annunzio, exaltați de presa naționalistă, interpretau cu cea mai mare rîvnă și cu maximă publicitate rolurile pe care și le aleseseră. Lor le scăpa complet lecția adevărată, umană și socială a războiului; lecția ce izvora dintr-un popor care, se poate spune, pentru întîia oară, deși în împrejurări tragice se afla unit: muncitorii de la fabricile din Torino și din Milano cu proletarii agricoli sicilieni, cu păstorii din Sardinia, cu țăranii din Emilia: un popor care, în primejdie și suferință, învăța să se cunoască, stabilea legături, lanțuri de frăție, căpătînd conștiința propriei realități. Sentimentul unității populare născut în războaiele risorgimentale de independență se dezvolta dureros în tranșeele de pe Carso, pe Grappa, pe linia Piave. O lecție aspră dar vitală. Din fericire alți intelectuali vedeau și înțelegeau, și urmau să tragă, mai tîrziu, din aceste lecții, învățăturile necesare: intelectuali, s-o spunem, ca Gobetti și ca Antonio Gramsci. [10]

Citind articolele, scrisorile, versurile din acel timp, ai impresia că futuriștii trăiau experiența războiului într-un halo de euforie întocmai ca zeii lui Homer care umblau pe cîmpurile de bătălie învăluiți în nori candizi. Doar Boccioni, după prima perioadă de excitație, dintr-o dată, între iulie și august 1916, scrie o scrisoare din care apare limpede că vehemența sa războinică s-a încheiat: « Din această existență eu voi ieși cu un dispreț pentru tot ceea ce nu este artă... Există numai arta ». Chiar în mijlocul entuziasmului, criza îl cuprinsese, aproape prin surprindere, deconcertîndu-l, și el se îndreptase spre unicul adevăr care-i mai rămăsese: arta.

Cîteva zile mai tîrziu, ca urmare a unei căderi de pe cal, Boccioni murea. Războiul nu era un « eveniment liric », era o realitate nemiloasă. Nici alții nu s-au mai întors. Nu s-au întors Sant'Elia, Serra, Slataper, Carlo Stuparich... Iar anii de după război, plini de echivocuri, tîrîră o mare parte dintre intelectuali către fascism. Într-un moment cînd predominau confuzia, invitația la violență, revoluționarismul verbal și un misticism fumegos, voința de a clari-

9 A. Viviani: op. cit., p. 47.
10 Militant de seamă al mișcării muncitorești italiene și internaționale (1891—1937).

fica problemele se manifesta la puțini oameni. Soluțiile rapide și facile, pseudorevoluționare, erau cu mai multă ușurință acceptate decît chemarea la dificultăți și seriozitatea problemelor ce stăteau în fața națiunii. Pe de altă parte erorile social-reformiștilor n-au ajutat, desigur, la clarificarea situației. În acest climat demagogia fascistă îi antrenă în masă pe calea ei ruinătoare pe anarho-sindicaliștii intervenționiști, pe dannunzieni, pe futuriști și pe neangajații de orice fel.

Ne-am mai referit la această încîlcită pagină de istorie. Ne rămîne să spunem doar că fascismul, transformat apoi în partid de guvernămînt și deci în partid al ordinii, nu mai simțea necesitatea de a avea aliată haita urlătoare a futuriștilor. Adevărul e că o dată ajunși la putere, nu mai era nevoie de nesăbuințe, de impulsuri anarhiste, de banditism intelectual. Trebuia să fie declarată ca încheiată criza postbelică și dat un « fundament istoric noului Stat născut din Marșul asupra Romei ». Invectivele futuriste împotriva Romei nu mai puteau deci să fie pe plac. Pentru acest scop servea mai bine D'Annunzio decît Marinetti: « stirpea », « legionarii romani », « cohortele », « colinele fatale », « acvilele » erau o marfă de care garderoba literară d'annunziană era din belșug aprovizionată. Acum se cerea și în artă ceva mai solid, mai impunător, ceva care să fie demn de « romanitatea », de-a noastră « tradiție milenară », « latină », « mediteraneană ». Și astfel s-a născut Novecento, Expoziția Revoluției Fasciste, în fine, restaurația neoclasică, academică, celebratoare, în arte.

Nu e aici locul să vedem cum, în diferite moduri, cei mai buni artiști italieni, deși condiționați de ea, au reușit în întregime sau parțial, să se sustragă acestei condamnări capitale. Ceea ce ne interesează aici este să vedem cum s-a sfîrșit futurismul.

Încă din 1916, Carrà, primind sugestiile lui De Chirico, părăsise futurismul pentru pictura metafizică. Dinamismului plastic îi urmase astfel imobilitatea, rigiditatea schematică a interioarelor, solitudinea completă a personajelor reduse la simple manechine. În 1919, Vallecchi publica volumul lui Carrà intitulat tocmai « *Pictură metafizică* ». În aceste pagini nu se mai vorbea acum despre « viitor » și de « viteză », nu se mai invoca distrugerea muzeelor, în schimb se căuta « caracterul nostru antic », « tradiția » noastră și se încerca reaflarea valorilor figurative naționale, italiene, în Giotto, Paolo Uccello și Masaccio. Era deci orientarea spre *Valorile plastice*, revista romană a lui Broglio.

În același chip se îndepărtaseră foarte curînd de futurism Soffici și Sironi. Severini se îndrepta spre cubism și, deci, spre neoclasicism. Russolo, la sfîrșitul războiului, încetă în mod practic

să mai picteze pentru a reveni abia în 1942, cu o pictură mistico-simbolistă. Balla continua nehotărît și obosit. Cît privește pe Rosai, contactele sale cu futurismul fuseseră foarte trecătoare. Cei dintîi futuriști își încheiaseră, într-un cuvînt, experiența. A existat și un așa-zis « futurism secund », cel al lui Prampolini, Depero, Mino Rosso, Fillia, care s-a dezvoltat mai ales între 1920 și 1928, dar interesele lui întorceau spatele dinamismului plastic pentru a se îndrepta mai de grabă spre cubismul sintetic și spre constructivism.

În fapt, deci, o dată cu izbucnirea războiului, aventura figurativă a futurismului se putea considera încheiată. Ceea ce a venit apoi nu a avut nici importanța, nici forța primului futurism. E adevărat, Marinetti continuă să vocifereze, să scrie pamflete și poeme, dar toate acestea sfîrșiseră prin a deveni un spectacol grotesc. Nici una din problemele de fond care agitaseră și agitau istoria mișcărilor de avangardă europene nu mai era acum abordată de futurismul italian. Din ideile, atitudinile, din revolta de dinaintea războiului mai rămăseseră doar iritația naționalistă și un mitologism generic al modernității. Nimic altceva.

Marinetti tîra după el echipe gălăgioase de băiețandri adunați de prin provincie, proclama, o dată cu venirea fiecărui anotimp, cu obișnuita sa abundență verbală, descoperirea de noi genii naționale, dar, în scurtă vreme, nimeni sau aproape nimeni nu va mai voi să se ocupe în mod serios de el. Ulterior Mussolini îl pensionă, făcîndu-l academician al Italiei. « Regimul » începea astfel să considere futurismul, căruia îi era atît de îndatorat, totuși, drept un fel de relicvă, căreia i se mai poate aduce un omagiu convențional, dar fără alte angajări. În vreme ce în alte părți mișcările de avangardă evoluaseră în opoziție, în Italia futurismul se identificase cu aspectul cel mai negru al reacțiunii, pînă la a rămîne în întregime sufocat de aceasta. Furia naționalistă îi răpise orice judecată. Sfîrșitul mizerabil al lui Marinetti, celebrator al « autarhiei », supus fidel al Republicii de la Salò și cîntăreț a X Mas, constituie foarte tristul simbol al unei parabole falimentare.

Ideea de modernitate

Dar este inutil să insistăm a mai analiza această istorie, atît de explicită prin ea însăși, așa după cum n-ar fi de mare folos să zăbovim în examinarea textelor literare pe care ni le-a lăsat futurismul. Destinul poeziei italiene trece prin altă parte, prin Campana, Ungaretti, Rebora, Montale. Ar putea fi amintit Palazzeschi, dar

cît de puțin futurist a fost el o spune mîhnitul său manifest *Contradurerii*, pe care l-a scris cu puțin înainte de a urma exemplul lui Papini și Soffici, care s-au rupt de mișcare în anul imediat următor celui în care aderaseră la ea.

Pe de altă parte ar fi o eroare critică și pretenția de a judeca futurismul numai pe baza rezultatelor sale. Futurismul a fost o mișcare polemică, de bătălie culturală; a fost mișcarea simptomatică a unei situații istorice; o îngrămădire de idei și de instincte, în care, chiar dacă nu în mod distinct, erau exprimate unele din exigențele reale ale epocii noi: nevoia de a fi moderni, de a cuprinde adevărul unei vieți transformate de era tehnicii, necesitatea de a găsi o expresie adecuată acelor vremuri de revoluție industrială. Greșeala profundă a futurismului a fost aceea de a nu fi luat în seamă soarta omului în angrenajul acestei ere mecanice. Numai Boccioni și poate, inițial, Carrà și-au dat seama de acest lucru. Dar direcția generală a mișcării a fost alta, a fost cea a identificării termenilor progresului tehnic cu cei ai progresului uman, aceea de a considera, deci, omul și tehnica pe același plan, totul în dauna omului.

Însă cu tot lestul unui brutal tehnicism pozitivist în propria-i poetică, futurismul a avut o justă intuiție a unei arte ce tindea să iasă din limitele strîmte și nepotrivite ale ottocentismului. Cu această intuiție, care corespundea unei aspirații generale, el a fost primit favorabil în multe părți ale Europei, cu deosebire în Rusia. Maiakovski și constructivismul au primit, fără îndoială, de la futurismul italian mai mult decît un simplu impuls. Dar grupul Maiakovski avea cîteva idei fundamentale, cu mult mai limpezi decît grupul marinettian. Cînd Marinetti s-a dus în Rusia în 1913, futuriștii ruși l-au fluierat ca pe un reprezentant al burgheziei belicoase. Spre deosebire de Marinetti, Maiakovski, aflat într-adevăr pe pozițiile socialiste mai înaintate, era dușman al războiului, și împotriva războiului, și imediat după izbucnirea conflictului, își ridicase glasul acuzator. La « războiul — igienă a lumii » marinettian, răspundea cu a sa «scîrbă și ură pentru război»; la exaltarea marinettiană a războiului « verificare sîngeroasă și necesară a forței unui popor » se opuseseră versurile sale precise:

Pămîntul nu va mai avea mădulare întregi
și mîine sufletul va fi călcat
de picioare străine
și toate astea pentru ca un oarecare
să poată întinde laba
pe vreo Mesopotamie...
Tu care lupți și mori pentru ei,

cînd te vei ridica în picioare,
cu întreaga ta statură,
și le vei azvîrli în față
ura ta adîncă
cu un strigăt: — Pentru ce
se bate acest război? [11]

Baza socială a grupului maiakovskian este o bază clar revoluționară, antimilitaristă, antiimperialistă: « În ceea ce privește ideile nu avem nimic de împărțit cu futurismul italian », afirmă Maiakovski. Cu toate astea, el nu ezită să stabilească cu același futurism italian coincidențe și afinități: « Între futurismul italian și futurismul rus există elemente comune... În domeniul procedeelor formale afinitatea între futurismul rus și cel italian există... Comun este modul de elaborare a materiei prime » [12].

Aceasta e o dovadă a modului în care intuiția unei poetici a modernității, concepută de futurism în ale sale *Manifeste*, corespundea la ceva valabil din punct de vedere istoric în Europa acelor ani; și în aceasta se recunoaște cauza indiscutabilei influențe a futurismului asupra unor artiști ca Léger sau poeți ca Ezra Pound. Acesta din urmă, în 1914, deși polemizînd cu Marinetti (« Marinetti e un cadavru » — scria el) redacta *Manifestul vorticismului*, din care nu lipseau sugestiile futuriste: « *Vortex*-ul este punctul maximei energii. În mecanică reprezintă cea mai mare eficiență. Folosim cuvintele *mare eficiență* în sens precis, ca într-o carte de *mecanică*... *Vortex*-ul uman are în mînă *țesătura* viitorului... Vorticismul este arta înainte de a se dilata într-o stare de fleșcăială, de elaborare, de aplicații secundare » [13].

Lovitura lui Pound împotriva « dilatării » discursului futurist, adică împotriva elocvenței împrăștiate a lui Marinetti mergea drept la țintă, dar e de asemenea de netăgăduit, chiar dacă acesta nu e decît un contraargument, că *Manifestul vorticist* se născuse într-o atmosferă deja congestionată de țipetele futuriste.

În agitata lor polemică antipozitivistă, curentele expresioniste neglijaseră în genere problema modernității, a vieții transformate de tehnică. Meritul futurismului italian a fost în schimb acela de a

11 Cfr. V. Maiakovski: *Bene*, « Prefazione » di M. De Micheli, Feltrinelli, Milano, 1958, p. VIII.

12 Cfr. Maiakovski: *Opere*, Editori Riuniti, Roma, 1958, vol. II, p. 807. Scrierea lui Maiakovski: « Futurismul de azi » este din 1923.

13 E. Pound: *Gaudier-Brzeska*, « Vortex », versione di M. d. R. Galleria Apollinaire, Milano. 1957, pp. 3–5.

fi subliniat cu energie, chiar dacă adesea în mod ingenuu și prea mecanic, existența indiscutabilă a acestei probleme. În epoca actuală au apărut noi elemente constitutive ale frumuseții. Dacă odinioară la baza conceptului estetic al frumuseții erau staticul, echilibrul, armonia părților, astăzi, în activismul vieții moderne, baza unui atare concept au devenit viteza, dinamismul, contrastul, disonanța, dezarmonia: « Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită de țevi groase asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă... un automobil răgînd, ce pare a goni pe mitralii, e mai frumos decît *Victoria de la Samothrace* ». Așa vestește primul *Manifest*. Este condamnarea la moarte a oricărei mitologii vechi în folosul unei mitologii noi: mașina, idol strălucitor, tunător, utilitar. Cum e cu putință, în era mașinii, să continuăm a scrie, a picta, a construi, a face muzică ca pe vremea diligențelor și a breslelor? Stilul, limbajul poetic, plastic, muzical, arhitectonic trebuie să fie adecvate noului ritm al vieții. Trebuie deci s-o rupem cu gramatica, sintaxa, metrica tradițională, născute pentru a exprima sentimentele frumuseții statice; așa după cum trebuie să sfîrșim cu modurile tradiționale ale picturii și ale artelor. Stilul trebuie să devină rapid, cu declanșări, vertiginos ca viața modernă în necontenita ei explozie și pulsație; deci, în poezie — *cuvintele în libertate*, în muzică *intonații de zgomote*, în arhitectură *material metalic și industrial*, în artă *dinamism plastic*. Numai aceste mijloace și aceste moduri pot garanta traducerea estetică a noului ideal de frumusețe.

Poetica

Teoretizarea cea mai deplină a poeticii figurative futuriste ne-a dat-o Boccioni în lucrările adunate în volumul *Pictură, sculptură futuriste* publicat în 1914 la Milano în editura « Poesia ». În mod sintetic, o atare poetică se află exprimată încă din 1910 în *Manifestul pictorilor futuriști* și în *Manifestul tehnic al picturii futuriste* [14].

Încercînd să identificăm centrul poeticii boccioniene, observăm totuși că pozitivismul futurist prezintă în aceasta o serie de adînci fisuri.

14. Cfr. cu textele celor două *Manifeste*, în partea a treia. Toate celelalte citate sînt luate din *Pittura, scultura, futuriste*. Între 1914 și 1917 și Soffici a scris *Prime principii ale unei estetici futuriste*; dar acest text (Vallecchi, Firenze 1920) nu are nimic de a face cu futurismul: este doar o amplificare a conceptului său-funambulism.

În legătură cu « cubismul orfic » al lui Delaunay am amintit de filozofia lui Bergson, a cărei menționare poate fi și mai îndreptățită acum, vorbind despre poetica futuristă așa cum a formulat-o Boccioni [15]. Mare parte din terminologia lui Boccioni și cîteva din ideile sale centrale derivă direct din Bergson. E de ajuns să răsfoim lucrarea *Introduction à la métaphisique*, pe care de altfel Papini o tradusese chiar în anul 1910 și despre care *La Voce* vorbise și mai înainte, ca să ne dăm seama de asta. Și nu este ciudat că *intuiția* bergsoniană a putut influența pe futuriști mai mult decît *intuiția lirică* a lui Croce, dată fiind poziția acerb polemică pe care grupul lui Marinetti a avut-o întotdeauna față de « profesorul partenopean ». Trebuie totuși să observăm că succesul lui Bergson în mediul de *la Voce* nu putea să nu fie legat, într-un mod oarecare, de idealismul colaboratorilor acestei reviste, un idealism care, din crocian, a sfîrșit prin a se transforma în gentilian, trecînd de la o funcție critică la fideismul actualistic al acțiunii. Eugenio Garin observă că la acea epocă « Croce și Bergson vorbeau un limbaj comun și toți îi înțelegeau » [16].

Pozițiile ideologice ale grupului florentin, care a avut o influență decisivă asupra atîtor tineri intelectuali de pe atunci, erau de altfel foarte fluide. Conexiunile cu futurismul rămîn, însă, evidente dacă examinăm îndeaproape tribulațiile intelectuale care l-au purtat, cum am văzut, spre futurism pe un personaj ca Papini. Această cercetare ne va convinge și de fluența pe care au avut-o, mai mult sau mai puțin direct, asupra unor futuriști și, desigur, asupra lui Boccioni, teoriile pragmatiste, difuzate tot de către Papini, încă de pe vremea revistei *Leonardo*, adică din 1903, și prezentate de el în volum în anul 1913. La Papini pragmatismul american al lui James se apropiase de intuiționismul bergsonian: încă din 1906, la Paris, el acceptase să scrie o carte despre pragmatism, al cărei prefațator ar fi fost Bergson. În fond, se poate spune că trecerea succesivă a lui Papini la futurism n-a fost altceva decît sinteza precedentelor sale simpatii, atît pentru pragmatism cît și pentru intuiționism.

Cîteva formule pragmatiste ale lui Papini erau destinate anume găsirii unui grabnic consens în spiritele tinerești cele mai neliniștite ale epocii. Papini, de pildă, propusese să se schimbe formula

15. Futuriștii, de altfel, susțineau că cubismul orfic derivă din « simultaneismul » lor. Și, în fapt, conceptul futurist al simultaneității precede formulările lui Delaunay.

16. E. Garin: *Cronache di filosofia italiana*, Laterza, Bari, 1955, p. 317.

filozofică jamesiană a «voinței de a crede» într-una din aceste enunțări: «elogiul riscului» sau «utilitatea de a crede».[17] Pentru el pragmatismul constituia nici mai mult nici mai puțin decît o chemare la «necesitatea aventurii». Dar care era tema principală a pragmatismului? James o rezuma astfel: «Natura noastră pasională nu numai că *poate*, în mod legitim, dar *trebuie* să aleagă între propoziții ori de cîte ori este vorba de o alegere care nu poate fi hotărîtă prin rațiuni intelectuale; pentru că a spune, în asemenea împrejurări: *Nu decideți, ci lăsați problema deschisă*, este tot o decizie pasională — așa cum ai spune *da* sau *nu* — și e întovărășită de același risc de a pierde adevărul». Și în continuare: «Credeți și veți avea dreptate pentru că vă veți salva; îndoiți-vă și veți avea iar dreptate pentru că veți pieri. Singura diferență este aceasta: că pentru voi este mult mai avantajos să credeți».

După Papini «faptul că ne credem curajoși ne face să căpătăm într-adevăr curaj... Pesimistul care crede că viața e rea contribuie cu durerea și lamentările sale s-o facă cu adevărat rea — optimistul care crede în bunătatea vieții este unul din factorii acestei bunătăți cu voioșia și puterea pe care i-o dă această credință». Cu alte cuvinte: «este de preferat riscul unei alegeri active alegerii pasive și implicite a inacțiunii sceptice și agnostice».

Voluntarism, activism, utilitarism, risc, aventură: nu coincideau acești termeni cu supozițiile futurismului? În acest fel pragmatismul devenea o altă componentă a climatului cultural al epocii și, în mod specific, și a futurismului, alături de anarhism, sorelism, nietzscheism, pozitivism și idealism: componente dominate, totuși, neîntrerupt de componenta majoră a naționalismului. Astfel, alegerea irațională și activă a războiului își găsise și ea o bravă justificare pragmatistă.

Preocupările teoretice nu-i tulburau desigur pe inși ca Marinetti, dar nu aceeași era situația în cazul lui Boccioni. Dacă cei mai mulți dintre futuriști alunecau deasupra problemelor mai grave ca pe un scrînciob, Boccioni era din alt aluat. Minte arzătoare și instinctiv teoretică, el căuta să privească cu putere în miezul problemelor. Optimismul lui Boccioni nu era ceva obtuz, euforic sau inconștient ca optimismul altor futuriști. Era chiar un act al «voinței de a crede» împotriva rațiunilor negative ale vieții. Atenuate, sau scăzute în ochii lui, după 1912, convingerile socialiste, nu scăpase nici el de sentimentul tragic al existenței, fruct al crizei generale de conștiință a intelectualilor europeni. De aceea optimismul

17. G. Papini: *Pragmatismo*, Vallecchi, Firenze, 1913, p. 144. Studiile cuprinse în această carte datează din anii 1903–1911. De aici sînt luate și celelalte citate.

său pragmatist nu e lipsit de tensiune și dramatism. *Drama* devine chiar unul din termenii fundamentali ai poeticii sale, în care trebuie să se definească *forma și culoarea*. «Nașterea, creșterea, moartea, — scria el — iată fatalitatea care ne conduce. A nu mărșălui spre definitiv este a te refuza evoluției, morții. Totul se îndreaptă spre catastrofă. Trebuie, deci, să avem curajul de a ne depăși pînă la moarte, iar entuziasmul, fervoarea, intensitatea, extazul sînt toate aspirații spre perfecțiune, adică spre consumare».

Voluntarismul optimist al lui Boccioni este încă unul din modurile de a depăși contradicțiile sfîșietoare ale existenței. O dată mai mult, ne aflăm în problematica tipică a avangărzii. Și acesta este, nu încape îndoială, centrul poeticii boccioniene. În mod analog, în al său manifest *Contra-durerii*, Palazzeschi spusese: «În loc să ne oprim în întunericul durerii, s-o străbatem cu elan, pentru a intra în lumina rîsului». Acest elan, mai mult decît la Palazzeschi, care este permanent înclinat spre ironie, a fost operant la Boccioni, cel puțin pînă la scrisoarea pe care am citit-o, expediată cu puțin înainte de a muri și în care se pare că după doi ani de război, arcul întins al voluntarismului său se sfărîmase.

Și acum să ne întoarcem la bergsonism. Elanul boccionian de a depăși fatalitatea existenței amintește destul de îndeaproape acel *elan vital* în lupta sa împotriva obstacolelor materiei. Dar bergsonismul lui Boccioni depășește cu mult simpla analogie. El reia o serie din conceptele fundamentale ale lui Bergson, între care conceptul de *durată*, adică conceptul interior al realității ca devenire sau dezvoltare, și conceptul deja amintit al *intuiției* ca unic mod de a cuprinde realitatea în complexitatea sa în mișcare.

Ideea de a cuprinde dinăuntru realitatea am întîlnit-o în repetate rînduri, în aceste pagini, fie vorbind despre expresioniști, fie la cubiști. Dar, pe cînd la expresioniști era vorba mai cu seamă de o afundare în magma cosmică nediferențiată sau de o confundare contemplativă cu substanța spirituală a universului; în timp ce la cubiști problema se reducea la penetrația intelectuală în esența lucrurilor, făcînd abstracție de contingențe; pentru Boccioni, ca și pentru Bergson, problema era aceea de a cuprinde realitatea în totalitatea ei, în absolutul ei, din care fac parte toate elementele, fie ele contingente sau esențiale; de a cuprinde realitatea în unitara ei multiplicitate, în mișcarea ei necontenită, în viața ei, cu alte cuvinte, care este parte din viața universală. Deci nu putea fi vorba de o «cunoaștere» datorată unui contact fiziologic, nici de o cunoaștere statică sau contemplativă, abstractă sau intelectuală. Era vorba de o cunoaștere completă, obținută prin identificarea intuitivă cu obiectul și trăirea pe dinăuntru a vieții acestui obiect în integritatea devenirii lui.

Punctul de plecare al poeticii boccioniene este, deci, acesta: « Penrtu noi tabloul e viața însăși, intuită în transformările ei dinăuntrul obiectului și nu din afară». Concept pe care el îl reia cu o mai mare concizie într-o altă frază: « Noi ne identificăm în lucru». Din acest prim punct se dezvoltă modul de a concepe obiectul și deci de a-l reprezenta: « Concepînd obiectul din interior, adică *trăindu-l*, noi îi vom reda expansiunea, forța sa, felul lui de a se manifesta, care vor crea în mod simultan relația sa cu mediul». Pentru Boccioni « inspirația» adică actul prin care artistul se adîncește în obiect, trăindu-i mișcarea caracteristică, ne dezvăluie că nu există în natură linii perpendiculare sau linii orizontale absolute: « Din perpendicular și orizontal nu există decît un punct situat la înălțimea ochiului care observă, de vreme ce tot restul, deasupra, dedesupt și lateral *se continuă* în jurul nostru în linii ce converg la infinit. Se poate spune, ca atare, că, în senzațiile sale, artistul este centrul unor curenți sferici care-l înfășoară din toate părțile».

În aceste prime definiții este cuprinsă întreaga concepție estetică boccioniană, pe care el a încercat s-o traducă într-o serie de raționamente conexate în mod specific la figurație, nemaivorbind despre opera sa creatoare.

Boccioni însuși rezumă punctele acestei trude teoretice în șase enumerări: solidificatrea impresionismului, expansiunea corpurilor în spațiu, simultaneitatea, întrepătrunderea planurilor, dinamism și subiect.

Reflecțiile lui despre impresionism se aseamănă, luate în modul generic, cu cele pe care le făceau mulți alți artiști ai epocii: impresionismul culege numai date parțiale și nu substanța lucrurilor. Aceasta era critica pe care i-o aduceau expresioniștii și cubiștii. Refiecția boccioniană prezintă totuși unele noutăți. El nu disprețuiește *datul, accidentalul* impresionist cum făceau expresioniștii și cubiștii, e convins, dimpotrivă, că accidentalul este o parte inseparabilă a realității. Boccioni știe că a încerca să separi particularul de universal este o nerodnică operație analitică a inteligenței, care ucide realitatea însăși. Deci ceea ce trebuie făcut nu este atît eliminarea accidentalului, cît ridicarea lui la o stare de adevăr superior. Iată: « Noi vrem să universalizăm accidentalul creînd legi din ceea ce ne-a învățat vreme de cincizeci de ani clipa impresionistă. Ca atare, în locul accidentului fixat, noi dăm accidentalitatea într-o formă care este legea ei de succesiune. În timp ce impresioniștii fac un tablou pentru a reda un *moment* particular și subordonează viața tabloului lor asemănării lui cu acel *moment*, noi sintetizăm toate momentele (de timp, loc, formă, culoare-ton) și construim din aceasta un tablou». Este ceea ce Boccioni numește « eternitatea

impresiei». Boccioni relua problema care-l chinuise pe Cézanne: a face din impresionism ceva « durabil ca arta din muzee». În vreme ce Cézanne se dedica acțiunii căutînd realizarea în *forme statice*, futuriștii căutau să-și atingă scopul prin *forme dinamice*. Față de impresioniști, problema era deci aceea de a realiza « un contrariu ce se sprijinea pe aceleași baze».

Acest raport între impresie și formă Boccioni îl vede destul de limpede ca pe un raport între *apariție și cunoaștere:* « Pentru a merge spre stilul plastic al epocii noastre trebuie *să trăiești* senzația ce ne vine din reînnoirea impresionistă, să uiți fixitatea contemplării tradiționale a adevărului, și să concepi și să determini într-o formă relația plastică care există între *cunoașterea* obiectului și *apariția* lui... Impresia va trăi, deci, în durată prin *forma unică* a dezvoltării ei. Astfel impresia nu este pentru noi execuția obiectului oprit la reproducerea sa aproximativă și de care impresioniștii s-au servit pentru a arăta mișcarea, ci este obiectul redat în complexitatea lui de *senzație* (apariție) și de *construcție* (cunoaștere). Cunoașterea dă construcția care se referă la masele componente ale obiectului în direcția centripetă. Apariția dă construcția referitoare la părțile ce leagă obiectul de atmosferă și de celelalte obiecte, în direcția centrifugă».

Astfel Boccioni introduce concepția că în pictură obiectul nu trăiește prin realitatea lui adevărată decît ca o rezultantă plastică între obiect și mediu. De aici « expansiunea corpurilor în spațiu», un alt punct-cheie al poeticii boccioniene: « Noi concepem obiectul ca pe un nucleu (construcție centripetă) din care pleacă forțele (linii-forme-forță) care-l definesc în mediul înconjurător (construcție centrifugă) și-i determină caracterul esențial».

Deci, spre deosebire de cubiști, Boccioni nu neagă atmosfera, mișcarea, lirismul impresioniștilor. Între altele trebuie menționat și faptul că această problemă a obiectului cufundat în atmosferă Boccioni a moștenit-o și de la impresionismul lombard, în special de la Medardo Rosso, pentru care avea o adîncă stimă. Numai că el își dădea seama că nu este necesar să se sacrifice concretețea obiectului în favoarea sensibilizării acestuia în atmosferă: « Impresioniștii, pentru a crea această atmosferă, la o unitate-obiect de valoare 100, au sustras 50 din soliditatea formală pentru a adăuga tot atît atmosferă, noi creăm în schimb o nouă unitate-obiect de valoarea 150. Pentru asta vom avea: obiect (100) plus atmosferă (50) este egal cu un obiect-ambianță (150)».

Făcînd astfel ca obiectele din mediul înconjurător să participe la construcția obiectului care este plasat aici și, invers, făcînd ca obiectul central să participe la definirea ambientului se obține

«întrepătrunderea planurilor». Încă la impresioniști poate fi aflat punctul de plecare spre o întrepătrundere de acest gen.

Într-adevăr, la ei, «deși cu timiditate, lucrurile devin deja nucleul unui mediu înconjurător, și acest mediu e o vibrație atmosferică ce începe să devină plăsmuibilă. Ei pierd cu asta, e adevărat, o dimensiune: profunzimea, dar au cucerit și au creat pentru totdeauna un nou corp: atmosfera. Pentru întîia oară un obiect trăiește și se întregește cu mediul înconjurător influențîndu-l și fiind influențat de acesta. Pentru întîia oară se vede pe obrazul, pînă atunci roz, accidentalitatea verde a cîmpiei pe care ne aflăm, și pe veșmîntul nostru roșul canapelei pe care sîntem așezați».

Dacă la aceste influențe cromatice ale ambianței asupra obiectului și ale obiectului asupra ambianței, moștenite de la impresionism, se adaugă influențele reciproce ale structurilor formale ale obiectului și ambianței, se ajunge la întrepătrunderea planurilor. În felul acesta «trupurile noaste intră în divanele pe care ne așezăm și divanele intră în noi, așa cum tramvaiul care trece intră în case care, la rîndul lor, se năpustesc asupra tramvaiului care trece și se amestecă cu el». Există deci nu numai influențele de culoare între obiect și mediu, ci și influențele reciproce de *volume*.

Apare, ca atare, evident că precedentele cer, cu insistență și în mod necesar, alte două concepte legate de ele: simultaneitatea și dinamismul. Conceptul de dinamism este pentru Boccioni cel mai important dintre toate, este pivotul în jurul căruia se rotește întreaga sa poetică futuristă. Din această pricină în scrierile sale el insistă necontenit asupra unui atare concept, încercînd în mai multe rînduri să-l definească cu o tot mai mare precizie. Una din definițiile sale este aceasta: Dinamismul este solidificarea impresiei fără a amputa obiectul sau a-l izola de singurul element ce-l nutrește: viața, adică mișcarea». Integrînd această definiție în altă parte el afirmă: «Dinamismul este acțiunea simultană a mișcării caracteristic-particulară a obiectului (mișcare absolută) cu transformările pe care obiectul le suferă în deplasările sale în relație cu mediul mobil sau imobil (mișcare relativă)... este concepția lirică a formelor interpretate în infinita manifestare a relativității lor între mișcarea absolută și mișcarea relativă, între mediu și obiect, pînă la a forma înfățișarea unui întreg: *mediu+obiect*. Este crearea unei noi forme care să dea relativitatea între greutate și expansiune. Între mișcarea de rotație și mișcarea de revoluție, în fine este viața însăși prinsă în forma pe care viața o creează în *infinita ei succesiune*».

Cu această concepție Boccioni tinde să nege primitiva și simplista traducere futuristă a dinamismului ca repetiție de mișcări de picioare, de brațe, de figuri, înlocuind-o cu «căutarea intuitivă

a formei unice care să dea continuitatea în spațiu, adică a formei unice a *succesiunii infinite*».

«Liniile-forță» sînt manifestarea dinamică a acestei forme, sînt reprezentarea mișcărilor materiei pe traiectoria ce-i este dictată de linia de construcție a obiectului și a acțiunii sale. Pe pînză aceste «linii-forță» sînt rezolvate de feluritele direcții ale formelor-culoare, adică de volumele colorate ce creează forma-culoare în infinita ei mobilitate.

După Boccioni toate obiectele tind în toate direcțiile spre infinit tocmai prin mijlocirea acestor linii-forță ale lor, cărora intuiția artistului le măsoară continuitatea în spațiu. Această tendință spre infinit a obiectului este numită de către Boccioni *transcendentalism fizic*. A cuprinde, deci, dinamismul obiectului ca formă unică în iradierea lui de linii-forță înseamnă a găsi forma-tip care face ca obiectul să trăiască în universal.

«Simultaneitatea» este astfel un concept care atinge toate elementele poeticii boccioniene: «solidificarea impresionismului», în fapt, nu este decît simultaneitatea de obiect, mediu, atmosferă; «întrepătrunderea planurilor» nu este decît simultaneitatea influenței diferitelor structuri obiective, formale-cromatice între ele; «liniile-forță» nu sînt decît simultaneitatea de forțe centrifuge și forțe centripete; «dinamismul» nu este decît simultaneitatea de mișcare absolută și mișcare relativă. Pentru aceste motive definește Boccioni simultaneitatea drept «obiectul acelei mari cauze care este *dinamismul universal*», drept «exponentul liric al concepției moderne a vieții, bazate pe rapiditatea și contemporaneitatea de cunoaștere și de comunicații».

Din această expunere se poate constata cît de strîns legate sînt diferitele elemente ale poeticii boccioniene-futuriste, într-atît încît devine dificil să le distingi fie și numai pe plan logic. Atare elemente constituie mijloacele de expresie de care dispune pictorul futurist pentru a ajunge la rezultatul final, adică la imaginea figurativă, pe care Boccioni o numește «subiect».

Unul din aspectele cele mai interesante ale scrierilor lui Boccioni este acela al criticii făcute de el cubismului. Pentru Boccioni, cubismul așa cum a sfîrșit prin a se configura la protagoniștii săi francezi, este o artă de laborator, este «analiza științifică care studiază viața pe cadavru, care disecă mușchii, arterele, venele, pentru a le studia funcțiile și a descoperi legile creației». Fără îndoială cubismul a făcut un pas înainte în cuprinderea elementelor obiectului văzut în «integritatea lor constructivă» și în intrinseca lor valoare plastică, cu toate astea el nu a reușit să depășească enumerarea, adunarea, iar cînd a încercat sinteza a căzut în imobilitate, sau, încă o dată,

în viziunea tradițională a artei. Pe această cale s-a ajuns la ideea *picturii pure*, interesîndu-se aproape în mod exclusiv de relațiile dintre planuri și volume și cșuînd, drept urmare, într-o repetare monotonă de forme statice, fără să ajungă niciodată la via sinteză dinamică a universalului. Simpatia pe care Boccioni o are pentru Picasso și pentru Léger nu-l împiedică să formuleze despre cubism această judecată de ordin general.

Și mai interesantă este cauza acestei grave limite a cubismului, cauză pe care Boccioni o descoperă în incapacitatea cubiștilor de a concepe « subiectul» tabloului sau al statuii. Dacă este adevărat, argumentează Boccioni, că trebuie să distrugem toate vulgarele obișnuințe literare și filozofice care infestează pictura, este tot atît de adevărat că nu trebuie să ne reducem la formalismul pur al acordurilor de ton, linie și volum. Este deci necesar ca în operă să existe « un subiect» care să permită artistului să evite dublul pericol al anecdoticii și al abstracțiunii.

Cheia boccioniană a « subiectului» stă în emoție. După definiția lui « emoție și subiect sînt sinonime». Dar ce este emoția picturală dacă nu o « stare sufletească plastică»? Ca atare, starea sufletească plastică și subiect coincid.

Asupra noțiunii de stare sufletească plastică Boccioni revine în repetate rînduri ca la un fundament al poeticii sale. Rezumînd definițiile sale, s-ar putea spune că starea sufletească plastică este evaluarea lirică a elementelor plastice ale realității, interpretate mai degrabă în emotivitatea însăși a dinamicii lor decît prin imagini literare sau filozofice. Realitatea obiectivă în mișcare este un complex de forță, direcții, ciocniri, simpatii, afinități, discrepanțe, explozii, densități, netezimi, greutăți, elasticități, pe care starea sufletească plastică le prinde și le organizează pînă la transfigurarea completă a obiectelor care le sînt cauză sau fundament.

Reapare aici sentimentul « fatalității dramatice» a vieții universale « Pictura stărilor de suflet vrea ca acest arabesc de forme și de culori să se determine în artist în *caracteristica ei fatalitate dramatică*. Aceasta este adevărata parte vie, *creatoare* a intuiției dramatice... Există în mișcările materiei elemente de pasionalitate care fac să conveargă liniile unei drame plastice spre o determinată catastrofă. Compoziția, deci, a unei stări sufletești plastice nu se bazează pe dispunerile gesturilor figurilor sau în expresia ochilor, fețelor, atitudinilor, ci constă în distribuirea ritmică a forțelor obiectelor, dominate și ghidate de însăși energia stării sufletești de a compune emoția».

Ca o concluzie la toate acestea se impune o viziune a artei în care starea sufletească plastică nu mai este povestirea psihologică a unui fapt particular, ci sinteza unei emotivități sau drame, univers din care și noi facem parte, ca întreaga realitate ce ne înconjoară, din care, adică, face parte atît « durerea unui om» cît și « cea a unui felinar electric, care suferă și suspină și țipă cu cele mai sfîșietoare expresii de culoare». După Boccioni « cu această foarte nouă concepție a mișcărilor materiei, exprimate nu ca valori accidentale de interpretare sentimentală și narativă a adevărului, ci ca echivalente plastice ale vieții în sine, noi ajungem la definiția dinamică a impresiei, care este intuiția vieții».

Cercul teoretic al lui Boccioni se încheie astfel prin revenirea la începutul speculației sale, la impresionism. Totuși, în concluzia sa, adevărul impresionismului a ieșit, în sfîrșit, din limitele sale provizorii și particulare pentru a atinge, fără să-și piardă însă datele sale de nemijlocire, un caracter cosmic.

Ajunși la acest punct, se pune totuși, în mod necesar, problema modului în care și-au realizat futuriștii această poetică a lor și ce limbaj figurativ au folosit.

Sinteză de cubism și divizionism

Privindu-le tablourile pictate în jurul anului 1910, este limpede că limbajul folosit de futuriști este fundamental cel divizionist: un divizionism dinamic, unde mișcarea este dată de refracțiile luminoase ce antrenează corpurile, multiplicîndu-le vibrațiile și dilatîndu-le în spațiu. *Orașul care suie*, *Scena alegorică*, *Durere* de Boccioni sînt concepute în această manieră; la fel *Funeraliile anarhistului Galli* sau *Gara Milano* de Carrà.

În *Manifestul tehnic* această derivare directă din divizionism este confirmată în termeni deschiși, chiar dacă acolo este revendicat dreptul instinctivității procedeului, împotriva tendințelor de a face din el o metodă de aplicare rece: « Nu poate exista pictură fără *divizionism*... Divizionismul, la pictorul modern, trebuie să fie un *complementarism înnăscut*, considerat de noi esențial și fatal». În *Manifestul pictorilor futuriști* nu lipsește nici măcar omagiul lui Segantini și lui Previati. De altfel operele prefuturiste ale lui Balla, Boccioni, Carrà, Russolo sînt veristo-divizioniste sau impresionisto-divizioniste. Balla, care a avut la Roma o puternică influență asupra tînărului Boccioni, asupra lui Sironi și Severini, era un reprezentant

tipic al pozitivismului ştiinţific şi al verismului social în artă, pe care le vedea traductibile în pictură numai prin tehnica divizionistă.

Despre primirea acestei influenţe păstrează urme cîteva fragmente din *Jurnalul lui Boccioni:* « Acum marea inimă şi marea minte a umanităţii se îndreaptă spre o virilitate alcătuită din precizie, din exactitate şi din pozitivism». Este o pagină din septembrie 1907. Balla pictase deja şi mai picta încă periferii urbane, cartiere muncitoreşti, cerşetori, bolnavi, scene de mizerie, o tematică ce şi-a exercitat influenţa şi asupra lui Boccioni şi a lui Sironi. Dar o dată cu afirmarea futurismului, după cîtva timp, Balla suferi la rîndul lui influenţa ideilor tînărului său prieten Boccioni, pictînd în 1912 prima sa operă futuristă: *Căţel în lesă*, un tablou faimos pentru tentativa de a reprezenta mişcarea prin multiplicarea labelor cîinelui, a picioarelor femeii şi a oscilaţiilor lesei: soluţie a dinamismului pe care ulterior, după cum s-a văzut, Boccioni o va refuza. Şi acest tablou al lui Balla era, oricum, pictat cu o tehnică divizionistă.

Totuşi, spre 1911 are loc o transformare a futurismului primitiv în sens cubist. Vibraţia luminoasă divizionistă în genere durează, dar formele se orientează tot mai mult în direcţia sintetismului cubistizant. Spre exemplificare: *Salturi de carusel* de Carrà din acelaşi an. Din 1912 în 1915 acest fapt domină producţia futuristă. Cubismul analitic are o deosebită influenţă asupra futuriştilor. Un tablou ca *Femeie+sticlă+casă* de Carrà sau *Tren într-un peisaj* de Severini sau *Sinteză de peisaj autumnal* de Soffici, din 1913, dau măsura justă a impresiei pe care a făcut-o cubismul asupra tinerilor futurişti italieni. Acest fenomen s-a petrecut şi în cazul lui Boccioni, dar în pînzele sale gradul de autonomie e mult superior: *Elasticitate, Descompunere de figuri la masă, Materie* din 1912 şi *Dinamismul unui ciclist, Dinamismul unui corp uman,* din 1913 demonstrează, de fapt, că linia căutării futuriste la Boccioni şi-a menţinut originalitatea şi forţa.

Asupra problemei raporturilor futurismului cu cubismul, Boccioni s-a pronunţat în diferite locuri din scrierile sale. Pentru el asimilarea experienţei cubiste fusese necesară pentru a uni contrastul culorilor complementare al neoimpresioniştilor sau divizioniştilor cu contrastul formelor. Cu alte cuvinte, era vorba de a se face o sinteză dinamică a celor două căutări: divizionism al culorii, divizionism al formei. Dinamismul futurist, explică Boccioni, « îşi propune să unească eforturile impresioniste şi eforturile cubiste într-un tot care poate da o formă *unică, integrală şi dinamică* ideii de vibraţie (dinamism impresionist) şi ideii de volum (statica cubistă)».

Boccioni rămîne deci reprezentantul cel mai tipic şi mai înzestrat al mişcării, personalitatea cea mai de seamă. Din încîlceala contradicţiilor futuriste, el a reuşit să scoată un sens, o viziune vitală, pentru că era în mod conştient legată de problemele culturii şi artei timpului nostru.

În prăbuşirea valorilor degenerate ale secolului al 19-lea, la a căror ruină a colaborat asemenea tuturor artiştilor de avangardă, el a intuit pericolul fragmentismului impresionist, pe de o parte, şi a arabescului picturii pure, pe de alta. Pentru aceasta, efortul său creator şi teoretic a fost acela de a găsi un centru care să înlocuiască năruirea vechilor valori: o concepţie unitară împotriva fragmentismului şi un conţinut nou care să dea sîngele necesar plasticismului pur. În gîndirea sa starea sufletească plastică, remediu al riscului de a « ne pierde în abstracţiune», trebuia să fie tocmai acest centru: « rezumatul definitiv al tuturor căutărilor plastice şi expresioniste». Deci futurismul nu trebuie să fie doar o sinteză a valorilor formale divizioniste şi cubiste, ci o sinteză a valorilor expresioniste. Ca şi Picasso, nici Boccioni nu evită această condiţie a creaţiei. Şi pentru el, ca şi pentru Picasso, opera este rezultatul expresiv al emoţiei: « Emoţia este aceea care dă măsura, frînează analiza, legitimează arbitrariul şi creează dinamismul». Emoţiei el îi sacrifică « toate abilităţile meseriei». [18] Această emoţie, împreună cu aceea pe care el o numea « febra intuiţiei» şi cu voinţa de a face să ţîşnească, din sînul lucrurilor, energiile infinite ale naturii, sînt fără îndoială aspecte ale expresionismului său particular. Nu e oare tocmai aceasta *futurismul expresionist* căruia, în Mexic, Siqueiros i-a dat o nouă viaţă în marile sale picturi murale?

Elementul iraţional, alogic, intuiţionist, al lui Boccioni, în operele sale, se revela ca un fel de beţie dramatică pentru spectacolul vieţii universale, pe care el îl căuta şi-l descoperea în orice sector al realităţii. Această beţie cosmică era autentică, chiar dacă se declanşa la capătul acelui act voluntarist ce lăsa deoparte orice altă problemă. Şi, într-adevăr, Boccioni este un caz singular în care se pot lua în consideraţie roadele acestei întîlniri între pozitivism şi iraţionalism.

Dar dincolo de aceste consideraţii, sub forfota confuză a tuturor contradicţiilor, în Boccioni era vie o îndreptăţită urgenţă pe care el a reuşit s-o reprezinte mai mult în pictura decît în sculptura sa:

[18] Cfr. G. Perocco: *Primi espositori di Ca'Pesaro*, op. cit., p. 116: scrisoarea lui Boccioni către Barbantini, septembrie 1910.

necesitatea urgentă de a fi un artist al propriei epoci, prezență activă în viața modernă. Importanța lui Boccioni și a primului futurism constă tocmai în reînnoirea sensibilității față cu realitatea contemporană, în inventarea sau în descoperirea unei noi tematici, care îmbogățea repertoriul imaginilor poetice ale lumii figurative. « Muzicalitatea liniei și cutelor unui costum modern are pentru noi o potență emotivă și simbolică egală cu aceea pe care nudul a avut-o pentru antici», stă scris în *Manifestul tehnic.*

Acesta era un mod de a fi prezent într-o realitate actuală, un mod care punea noi probleme de expresie, care deschidea un nou sector de experiențe figurative, în afara repetiției ottocentești ale contemplărilor agreste sau ale scenelor de gen. Și nu are importanță dacă tributul întregii încărcături de lest, pe care futurismul îl luase pe bord, va sfîrși prin a scufunda și nucleul autentic inovator. Un atare nucleu a existat și ar ajunge futurismul rus, cel puțin în poezie, ca să-l confirme. Datorită acestui nucleu opera futuristă a lui Boccioni rezistă încă și azi, oferă învățăminte. Ceea ce a urmat, în Italia — pictura metafizică și novecentismul — a fost, din punct de vedere al rezolvării poblemelor, o închidere, nu o deschidere.

Acest fapt, fie și cu îndreptățita negare critică a futurismului în manifestările sale de istorie naționalistă și gălăgioasă superficialitate, trebuie să fie subliniat. Între altele, știm că nu numai futurismul a degenerat... O nouă avangardă, în Italia, după primul război mondial, se va naște abia spre 1930, prin intelectualii și artiștii opoziției antifasciste.

9. Regula abstracționismului

Două tendințe

Abstracționismul a luat naștere în jurul anului 1910, aproape în același timp, în diferite părți ale Europei. Problema datelor e destul de dificilă, dar nu e fundamentală. Cine a fost primul artist care a făcut o sculptură sau un tablou abstract? Există desene abstracte ale lui Picabia, care datează încă din 1907, dar poate germanul Hoelzel l-a precedat. Oricum, abia între 1910 și 1914, abstracționismul capătă o fizionomie specifică și intră ca mișcare în istoria artei contemporane. Mai mult decît primatul unei națiuni sau al unui artist în inventarea abstracționismului este important să subliniem și să demonstrăm faptul că nașterea abstracționismului a fost consecința inevitabilă a unei serii de premise istorice și estetice determinate la începutul noului secol.

Unii din protagoniștii acțiunii abstracționiste s-au gîndit, către 1930, să înlocuiască termenul *abstracționism* cu termenul *concretism,* dîndu-și seama că a vorbi despre artă abstractă era cel puțin impropriu: într-adevăr o imagine reprezentată pe pînză sau realizată într-un material oarecare al plasticii, pe cît de abstractă, este, totodată, prin ea însăși, concretă; în plus, abstracționismul pur, neinspirîndu-se în nici un fel din realitatea înconjurătoare și deci neprimind de la ea nici un element, adică nefiind rezultatul unei *abstracțiuni,* ci propunerea unei *noi realități,* se pune logic

în afara acestei denumiri. Totuși această substituire a termenului de abstracționism, făcută cu o întîrziere de douăzeci de ani, după ce manifeste, scrieri, titluri de opere se împodobiseră, orgolios, cu el, nu poate genera decît confuzie. Argumentele pe care Seuphor în cartea sa *L'art abstrait* [1], le-a expus pentru a refuza această substituire sînt, fără îndoială, valabile. De altfel întrebuințarea cuvîntului abstracționism a devenit acum atît de generală că nu avem nici un motiv să o înlocuim. Cînd spunem *abstracționism* se înțelege imediat ceva bine definit în istoria și feluritele sale aspecte, ceva pe care cuvîntul *concret* nu ni-l sugerează cu egală claritate. Acesta este, deci, termenul pe care și noi, conform uzului, îl folosim în aceste pagini.

Încă în capitolul dedicat expresionismului am avut ocazia să înfruntăm tema abstracționismului. Era însă vorba de primul abstracționism kandinskian, un abstracționism făcut din impulsuri lirice, legat de principiul inspirației romantice, înțeleasă ca efuziune a spiritului. Abstracționismul de care ne vom ocupa acum este, în schimb, abstracționismul rigorii intelectuale, al regulii, al geometriei. Asta nu înseamnă, totuși, că cele două tendințe nu au aceeași comună rădăcină idealistă sau oarecum mistică, chiar dacă misticismul unui Mondrian e de natură mintală, nu emotivă ca în prima epocă a lui Kandinsky. Dacă în prima perioadă a lui Kandinsky, întîlnim o formă de ascetism ce se eliberează de sarcinile realității materiale printr-o neașteptată stare de extaz, care o conjugă cu substanța spirituală a universului; la Mondrian constatăm, în schimb, un ascetism de origine riguroasă sau calvinistă, care tinde să depășească fluctuația pasiunilor, tulburările și incertitudinile sentimentale prin intermediul unui îndîrjit proces de depersonalizare, de eliberare de stimulenții individuali. În lumea viitoare a lui Mondrian omul nu va mai fi nimic în sine, nu va fi decît parte a unui întreg, și atunci, pierzînd vanitatea micii și meschinei sale individualități, va fi fericit în acest Eden pe care și-l va fi creat » [2].

Un astfel de Eden nu este altceva decît *orașul viitor*, construit conform canoanelor neoplasticismului. O urmă adîncă a acestei concepții utopice există în cel de *Al Treilea Manifest*, pe care revista *De Stijl* l-a publicat în 1921 cu titlul *Spre o nouă genezăa lumii*... « Internaționala spiritului este interioară, intraductibilă în cuvinte. Departe de a fi un prisos de cuvinte, se constituie din acte plastice și din forță vitală lăuntrică. Forță spirituală. Așa se schematizează noul plan al lumii. Nu facem apel la popoare: *Uniți-vă!* sau *Uniți-vă cu noi!* Nu facem nici un apel popoarelor. Noi știm că acei care se vor uni cu noi aparțin deja noului spirit. Numai împreună cu ei va fi posibil să modelăm corpul spiritual al noii lumi. Treceți la acțiune » [3].

După cum se vede, la fel ca și în Kandinsky, nu lipsește nici din Mondrian profetismul, accentul inspirat al celui care crede în regenerarea lumii prin virtutea taumaturgică a spiritului dezlegat de limitele precare ale contingentei. Totuși, între cele două poziții care reprezintă tendințele fundamentale ale abstracționismului, există o diferență profundă: în prima epocă a lui Kandinsky, există respingerea de nuanță expresionistă, fără echivoc, a oricărei apariții pozitiviste, la Mondrian în schimb chemarea la scientism este constantă. În 1867, cu ocazia Expoziției Universale de la Paris, Ravaisonn, în faimosul său *Rapport sur la philosophie*, preconizase apropiata naștere a unui « pozitivism spiritualist ». Poate că nu e greșit să afirmăm că în artă, Mondrian este tocmai reprezentantul cel mai consecvent al acestei concepții, că el este, adică, acela care a dus pînă la capăt ideile unei arte inspirate din perfecțiunea legilor științifice și matematice, în sensul imaginat încă de aripa cubistă a lui Gleizes și Metzinger.

Abstracționismul în Rusia

Dar, dacă este adevărat că exponentul cel mai sigur al abstracționismului geometric este Mondrian, nu încape îndoială, în schimb, că centrul major al culturii abstracte, al căutării și elaborării teoretice, pe lîngă cel al abstracționismului ca mișcare a fost, inițial, atît Rusia anilor ce preced în mod nemijlocit primul război mondial, cît și tînăra Republică Sovietică a anilor imediat următori Revoluției din Octombrie. Aici, într-adevăr, între 1905 și 1914, mai întîi, și între 1917 și 1925, mai apoi, abstracționismul s-a afirmat larg, orientîndu-se spre trei curente fundamentale, care au luat numele de raionism, suprematism și constructivism.

Pînă în 1905 arta și literatura rusă rămăseseră fidele fără șovăire realismului secolului al 19-lea. Tradiția acestui secol, mai cu

1. M. Seuphor: *L'Art abstrait*, Maeght, Paris, 1949, pp. 12–14.

2. Cfr. O. Morisani: *L'astrattismo di Piet Mondrian; con appendice di scritti dell'artista* Ner Pozza, Venezia, 1956, p. 119. Cuvintele sînt ale lui Mondrian. În afară de locurile unde se va indica, toate citatele din Mondrian sînt luate din acest volum.

3. Cfr. Partea a treia.

seamă în literatură, număra asemenea giganți că nimeni nu îndrăznea să se gîndească la necesitatea de a-i elimina de pe orizont. Era o mare tradiție democratică, ce se dezvoltase într-o luptă dîrză împotriva absolutismului țarist. Se poate spune că, pînă la această dată, intelectualii ruși simțiseră mai puțin decît în alte părți contralovitura involuției burgheze verificată în Europa occidentală. Revoluția democrat-burgheză, de fapt, nu se înfăptuise încă în Rusia și de aceea elanul revoluționar mai dura, într-un fel sau altul, creînd puternice legături între intelectuali și popor. Ruptura, care în vestul Europei fusese determinată cu cîțiva ani mai înainte, în Rusia s-a manifestat cu egal dramatism abia după revoluția din 1905. În această revoluție forțele populare au intervenit cu o extremă hotărîre, dîndu-i un caracter socialist. A fost o vastă mișcare socială care a ridicat muncitori și țărani, zguduind din temelii regimul feudal. Cu toate astea puterea țaristă a rezistat și a ieșit victorioasă.

Represiunea a fost cruntă și i-a zguduit pe mulți intelectuali ce se alăturaseră forțelor populare în momentul lor de ascensiune. Brutalitatea unor atare represiuni a făcut să se năruie multe vise umanitariste și i-a determinat pe acești fii risipitori ai burgheziei să dezerteze din luptă, să se refugieze în ei înșiși, să caute sprijin în doctrine mistice. Amintind de această perioadă Gorki o definește ca « perioada absolutului arbitru al gîndirii iresponsabile, a completei *libertăți de creație* a literaților... cel mai rușinos și mai sfruntat deceniu din istoria intelectualilor ruși » [4].

Aceasta este, cu deosebire, perioada în care se sfărîmă tradiția culturală a realismului. Experiențele extreme ale decadentismului occidental se dezvoltă atunci cu o repeziciune de necrezut în Rusia și dau viață tentativelor celor mai disparate, individualismului celui mai exasperat, jocurilor intelectuale și alchimiilor estetice celor mai riscante. Astfel în acest climat înmugurește și crește în scurtă vreme sîmburele avangărzii, împletindu-și ramurile cu vegetația decadentă.

În acei ani la Moscova viața artistică era foarte intensă. Pictura franceză, de la fovi la cubiști, avea admiratori fervenți și imitatori. Foarte bogații negustori de artă, Sciukin și Morozov numărau în colecțiile lor sute de pînze de Cézanne, de Picasso și de Matisse. Nimic din ceea ce se făcea la Paris nu putea fi considerat ignorat aici. Artiștii ruși nu s-au mulțumit numai să primească noile experiențe occidentale, ci au încercat să le și dezvolte ulterior și în mod

4. Cfr. M. Gorki: *Arte e letteratura nell' URSS*; « Relazione al primo congresso degli scrittori sovietici » (1934); Ed. Sociali, Milano, 1950. p. 41.

original. Tocmai din acest efort creator, avînd drept bază de sprijin mai ales lecția cubistă, s-a născut abstracționismul geometric.

Raionismul a apărut în 1909. Creatorii lui au fost Larionov și Goncearova. Patru ani mai tîrziu a fost publicat *Manifestul*, din care o parte a fost tradusă în italiană cîțiva ani mai tîrziu cu ocazia unei expoziții raioniste care a avut loc la Roma.[5] În acest *Manifest* raionismul este definit drept « o sinteză de cubism, futurism și orfism ».

Cît despre tablourile lui Larionov și ale Goncearovei, în genere, se poate nota o anumită influență a lui Delaunay, cel puțin în dorința de a ajunge ca și el la transparența cristalină a culorii. Lumina, luminozitatea, claritatea razelor ce creează în spațiu structuri netede, sînt unica problemă a acestor doi artiști, care caută să o rezolve printr-o pictură ce amintește geometria scînteietoare a cristalelor de cuarț. Ceea ce este nou în schimb în această pictură e absența obiectelor, a imaginii lumii reale; ultima legătură a cubismului cu obiectivitatea a fost ruptă. Această pictură își menține totuși o concretețe a ei, nu e străină de volum și deci de profunzime, de clarobscur. Va fi rîndul lui Malevici să determine arta figurativă să facă pasul definitiv spre abstracțiunea absolută.

Dacă voim să acceptăm data pe care el a fixat-o, dar pe care unii o pun la îndoială [6], acest pas, atît de plin de consecințe pentru arta contemporană, Malevici l-ar fi făcut în 1913. El însuși povestește: « Cînd, în 1913, în timpul eforturilor mele disperate de a elibera arta de restul obiectivității, m-am refugiat în forma pătratului și am expus un tablou care ne reprezenta altceva decît un pătrat negru pe un fond alb, criticii și publicul se văicăreau: — S-a pierdut tot ce am iubit. Ne aflăm într-un deșert. În fața noastră nu-i decît un pătrat negru pe un fond alb! — și se căutau cuvinte „zdrobitoare" pentru a îndepărta simbolul deșertului și pentru a regăsi pe „pătratul mort„ imaginea preferată a „realității", „obiectivitatea reală" și „sensibilitatea morală". Critica și publicul considerau acest tablou incomprehensibil și primejdios... Dar nu ne putem aștepta la altceva.

Urcușul spre înălțimile artei nonobiective este anevoios și plin de suferințe, el ne face totuși fericiți. Contururile obiectivității se șterg tot mai mult, la fiecare pas, și, în fine, lumea conceptelor obiective — „tot ceea ce am iubit și ce ne-a făcut să trăim" — devine invizibilă. Nu mai există „imagini ale realității",

5. Expoziția a fost organizată în 1917 la Galleria delle Due Isole.

6. Cfr. părții biografice din *Catalogul* expoziției lui Kazimir S. Malevici; Editalia, Roma, 1959, a cura di P. Bucarelli e G. Carandente.

nu mai există reprezentări ideale, nu mai e nimic altceva decît un deșert!

Acel deșert însă este umplut de spiritul sensibilității nonobiective care îl pătrunde în întregime.

Și eu m-am simțit cuprins de o teamă care a luat proporțiile angoasei, cînd a trebuit să abandonez „lumea voinței și reprezentării" în care trăisem și creasem și în a cărei realitate crezusem.

Extazul libertății nonobiective m-a împins însă în „deșert", unde nu există altă realitate decît sensibilitatea... și astfel sensibilitatea a devenit unicul conținut al vieții mele.

Ceea ce expusesem eu nu era un „pătrat gol", ci sensibilitatea inobiectivității.

Am recunoscut că „lucrul" și „reprezentarea" fuseseră luate drept imaginea însăși a sensibilității și am conceput falsitatea lumii voinței și a reprezentării».

Manifestul Suprematismului, la a cărui formă literară colaborase și Maiakovski, a apărut la Petersburg în 1915. Malevici și-a dezvoltat însă gîndirea în scrieri ulterioare. În 1920 a văzut lumina tiparului studiul său cel mai important: ***Suprematismul sau lumea nereprezentării***[7]. În acest studiu teoria sa asupra artei și poetica sa sînt enunțate pe deplin.

După Malevici arta trecutului trăiește și azi nu prin ceea ce a reprezentat — scene mitologice, fapte eroice, imagini sacre — ci printr-o virtute atemporală, care depășește contingența și scopul practic al acelor reprezentări. Într-adevăr, o dată cu decăderea timpurilor în care subiectele eroice, mitologice și sacre puteau avea un sens, forța acelor opere nu a slăbit, chiar dacă cei mai mulți continuă să le privească numai din punctul de vedere al purei povestiri religioase sau profane, într-atît încît, dacă s-ar putea extrage din aceste sculpturi sau din aceste pînze virtuțile prin care ele trăiesc într-adevăr, puțini ar observa acest lucru. O atare misterioasă virtute care deosebește o capodoperă de o operă nereușită, chiar dacă din întîmplare au amîndouă aceeași temă și aceleași intenții, este *pura sensibilitate plastică*.

Aceasta este, după Malevici, problema în fața căreia se află artistul modern; trebuie el oare să continuie a picta și sculpta scene sau povestiri în serviciul Bisericii și al Statului, sau e mai bine să aleagă calea libertății, adică drumul unei arte descătușate,

7. Acest studiu, din care este extras citatul precedent și în care Malevici reia aceleași cuvinte și teme din *Manifest*, a fost apoi republicat, parțial, prin grija Bauhausului în 1927 (Langen Verlag, München) împreună cu celălalt studiu scris în 1923 și apărut în 1926, *Introducere la teoria elementului adițional*, într-un volum unic intitulat *Die Gegenstandlose Welt*. Cfr. Partea a treia, unde este tradus studiul asupra *Suprematismului*.

în fine, de scopurile practice, pictînd și sculptînd *numai* în conformitate cu cerințele purei sensibilități plastice?

Această a doua soluție este cea pe care a ales-o Malevici. De aici sensul *suprematismului* său: suprematism, într-adevăr, nu înseamnă altceva decît supremația absolută a sensibilității pure în artele figurative.

E limpede, pe baza acestor considerațiuni, că lumea obiectivității, cu aglomerația ei de semnificații practice, extraestetice, devine pentru artist un serios element de distragere, de disperare psihologică, în care riscă să se rătăcească, pierzînd din vedere țelul adevărat al artei. Este necesar, de aceea, ca el, pentru a fi mai rapid, mai prompt, mai avertizat, să abandoneze poverile umilitoare și monotone ale lumii reale. În acest fel probabilitățile de a reuși să atingă țărmurile absolute ale sensibilității plastice pure vor spori. Iată de ce a vrut Malevici să facă «deșert» în jurul său. El era convins că în acest deșert poate auzi, în sfîrșit, în puritatea ei, acea *vox clamantis* a artei care, în zarva asurzitoare a lumii obiective, este cu neputință de auzit.

Mijloacele sau modurile figurative pentru a realiza o atare operație estetică Malevici le-a moștenit de la cubism. De altfel acest lucru se întîmpla cu toți abstracționiștii geometrici contemporani cu Malevici, inclusiv cu Mondrian. Anterior primei sale opere abstracte, adică faimosului *Pătrat negru pe fond alb*, pe care el l-a datat 1913, Malevici a pictat numeroase pînze unde este foarte vizibilă inițial (1911) influența lui Léger și deci (1912—1914) influența cubismului analitic și sintetic. Dacă data pe care el a fixat-o primei sale opere abstracte este justă, atunci înseamnă că Malevici a continuat să picteze tablouri cubiste și după 1913, cel puțin vreme de un an. Abstracționismul său derivă din cubism prin extremă simplificare, printr-o reducere a acestuia la figurile elementare ale geometriei: la dreptunghi, triunghi, linie, cerc.

Malevici subîmparte suprematismul în trei faze: perioada neagră, perioada colorată, perioada albă. Această ultimă perioadă este cea inițiată de el în 1918 cînd a pictat forme albe pe fonduri albe. Cu aceste pînze Malevici voia «să exprime puterea staticii cu o economie esențială a suprafeței». Problemele de formă sfîrșesc astfel prin a ocupa în întregime inteligența lui Malevici, orientîndu-l tot mai mult spre o rarefiere stilistică, pînă la solitudinea pînzei albe: esența artei, extrasă din învelișul lucrurilor reprezentate se volatilizase.

În anii de dinaintea războiului, Malevici legase o strînsă prietenie cu Vladimir Tatlin, care va fi creatorul constructivismului

În februarie 1915, cei doi artiști au organizat la Petersburg o expoziție unde au expus cîte douăzeci de lucrări fiecare. Dar tocmai în urma acestei expoziții apărură între ei puternice divergențe de natură teoretică, astfel încît la o expoziție următoare, tot la Petersburg, în luna decembrie a aceluiași an, Malevici și Tatlin își așezară operele lor și pe cele ale discipolilor lor în două secțiuni net distincte, ca și cum ar fi fost vorba de tendințe artistice diferite [8]. Și, în realitate, chiar aceasta era situația.

Într-adevăr, spre deosebire de Malevici, poziția lui Tatlin tindea, fie și în mod confuz, spre o inserare practică în societate. Începuturile lui Tatlin fuseseră asemănătoare cu cele ale lui Malevici și Larionov, al cărui elev fusese: cézannism, fovism, cubism; totuși pe măsură ce timpul trecea, fascinația tehnicii îl convinsese să-și orienteze căutările în această direcție, convins că numai așa era cu putință să sesizeze spiritul noilor vremuri.

Premisele lui Tatlin se recunosc astfel mai cu seamă în pictura obiectelor cubiste, eliberată însă de orice referire la datul reprezentativ al realului și, în același timp, sub influența ideilor futuriste, care revelaseră artiștilor valabilitatea modernă a esteticii mașinii.

Compozițiile structurale ale diferitelor materiale, pe care Tatlin a început să le execute în 1913, mai ales cele suspendate de fire metalice, aveau înfățișarea unor construcții tehnice deosebite. Gratuitatea invenției nu împiedica să se dezvăluie în ele, fie și în mod embrionar, intuiția unei noi forme de frumusețe care ar fi sfîrșit prin a avea cele mai largi consecințe.

Dar diferențele dintre suprematism și constructivism s-au manifestat cu mai mare evidență după Revoluția din Octombrie.

Dacă falimentul revoluției din 1905 semănase neîncredere între intelectuali, poeți, artiști, împingîndu-i pe poziții de izolare, de misticism, de dezertare; revoluția victorioasă în 1917 a devenit, în schimb, pentru mulți o chemare profundă, un punct sigur de referință în mijlocul haosului. Ceva asemănător se întîmplase la Paris, în 1871, pe timpul Comunei, atunci cînd scriitorii decadenți, poeți blestemați, refractari și boemi, împreună cu artiști ca Manet și Courbet, se uniseră cu răzvrătiții, sperînd într-un viitor liber și nou.

Și în Rusia aproape toți scriitorii și artiștii de avangardă au trecut de partea revoluției; au trecut de partea ei suprematiști, constructiviști, futuriști; Alexandr Blok, marele poet simbolist, care scria: « Revoluția este începutul vieții: ea îl trezește pe deplin

8. Cfr Catalogului expoziției lui Malevici, op. cit., partea biografică.

la viață pe om, dacă el știe să se așeze în fruntea ei; ea îi oferă toate puterile ei și-i deschide abisuri de cunoaștere care-i rămîneau înainte închise »; au trecut de partea revoluției poeți și intelectuali de orice altă tendință, de la Pasternak la Esenin și mulți alții, pe lîngă, firește, cei care, asemenea lui Gorki, militau de mulți ani alături de popor.

Este important să subliniem acest fapt, pentru că procesul de elaborare a culturii și artei sovietice își are începuturile în împrejurări agitate, pline de forță, dar și contradictorii. Împreună cu scriitori și artiști de formație realistă, dezvoltați pe linia tradiției cultural-artistice ruse din veacul al 19-lea, se aflau artiști și scriitori provenind din toate orientările formaliste și de avangardă, oameni nutriți de neliniști, de exasperări, de angoase și, totodată, de o încredere nouă: oameni care în focul revoluției vedeau distrugerea unui trecut odios și posibilitatea de a-și schimba existența, de a afla un punct de sprijin pentru viitorul lor.

În prima perioadă a revoluției, dezvoltarea culturii are loc în mod spontan; apoi artiștii, poeții, scriitorii sfîrșiră prin a se organiza în diferite grupuri de tendință, care polemizau sau se aliau între ele, de la grupările cu caracter anarhist la cele închise pe poziții de extremism sectar. Guvernul sovietic, în primii ani, nu numai că nu a intervenit împotriva tendințelor de avangardă, ba chiar le-a încurajat. Lunacearski, pe atunci comisar la Instrucțiune, s-a interesat în mod pozitiv de arta modernă, contribuind la cunoașterea ei, la difuzarea ei. Artiștii noi au avut posturi oficiale în școlile de artă, în academii, în muzee. Malevici a fost numit profesor la Academia de Belle Arte din Moscova în 1917, iar anul următor a fost chemat de Marc Chagall, pe atunci comisar la Belle Arte în Vitebsk, la Academia din acest oraș. În 1919 a ocupat catedra de pictură a Școlii naționale de artă aplicată din Moscova, iar în 1924 a devenit directorul Institutului pentru studiul culturii artistice din Leningrad. Funcții asemănătoare au avut Tatlin, Kandinsky, El Lisițki și numeroși alți pictori și sculptori. Operele artiștilor de avangardă apăreau în toate expozițiile oficiale din patrie și din străinătate. Aceasta cel puțin pînă în 1927, adică pînă la expoziția care a avut loc la Varșovia, unde suprematiștii și constructiviștii au fost prezenți cu o largă participare.

Problemele de fond puse de revoluție nu întîrziară însă să iasă la iveală din confuzia post-revoluționară a primilor ani; probleme dificile, încîlcite, noi. Necesitatea unei arte care să se înscrie în noua realitate sovietică, care să-i asimileze etapele și să-i exprime cerințele, era resimțită profund. Aceasta este una din paginile cele mai complexe ale destinului culturii ruse contemporane, o

pagină, adesea dramatică, sfîșiată de violente contradicții, dar, desigur, o pagină bogată în valoare istorică și în învățăminte.

Nu toți scriitorii și artiștii care aderaseră la revoluție reușiseră să se transforme pe deplin în sens revoluționar. Pe de altă parte o atare transformare nu putea depinde doar de un act de bunăvoință și nici nu se putea obține cu un decret de sus. Era vorba de procese individuale, foarte adesea lente și subtile. Din aceste cauze, atunci nu puțini erau artiștii, scriitorii, poeții care simțeau întreaga dificultate sau de-a dreptul imposibilitatea de a adera pe deplin la procesul revoluționar. Dezbinarea dintre eul lor individual și semnificația socială a revoluției devenise, în unele ocazii, tragică.

Era cazul marilor poeți ca Esenin, ca Pasternak, al unui scriitor sensibil ca Oleșa. Ei încercau din toate puterile să elimine această dezbinare: chinul lor era sincer, ei erau oameni fideli, convinși de adevărul și de dreptatea revoluției; dar asemenea tentativă nu reușea să-i împace, nu găsea o încheiere care să-i satisfacă.

Între artiștii de avangardă care au încercat cu deosebire să părăsească pozițiile individualismului pentru a adera la noile exigențe ale culturii revoluționare a fost grupul lui Maiakovski organizat în *Lef*, Frontul de stînga al artelor, în jurul căruia se strînseseră, pe lîngă futuriști, mai ales constructiviști, cineaști ca Eisenstein, regizori de teatru ca Meyerhold sau scriitori ca Babel. Amintindu-și de anii *Lef*-ului, Eisenstein scria: « *Lef*-ul lupta pentru a elimina tot ceea ce e depășit de viață, folosind ziare, conferințe, discursuri. Era de lucru pînă peste cap. Amintirile mele despre Maiakovski se confundă cu un șir interminabil de conferințe la Muzeul Politehnicii, în Sala Conservatorului... Ceea ce nu mi se poate șterge din memorie este: o voce puternică, un chip viril, o dicție precisă, gînduri precise. Și peste toate lumina Revoluției din Octombrie » [9].

Pentru artiștii *Lef*-ului, angajarea revoluționară era o sarcină care caracteriza întreaga lor operă. Ei înțeleseseră acum că o artă nouă nu putea să nu țină seama de faptul că un popor uriaș devenise primul protagonist al istoriei, stat, guvern, națiune socialistă. Ei erau convinși că arta trebuia să înceteze a mai fi pur experiment, joc gratuit, pentru a deveni expresie a adevărului revoluționar, vehicul al sentimentelor și ideilor pe care revoluția le suscitase. Totuși artiștii *Lef*-ului înțelegeau și că o atare întreprindere era

9. Cfr. S. M. Eisenstein: « L'avant-garde en URSS », în *Les lettres françaises*, Paris, n. 718, avril 1958.

posibilă numai rămînînd pe terenul artei moderne, în mod vulgar polemic, dar mișcîndu-se în interiorul dialecticii sale și dezvoltînd autenticele valori expresive noi, procedeele originale, descoperirile și invențiile cele mai sigure ale avangărzii. Ei, în fine, erau convinși că nu era cu putință să pui vinul tînăr, energic, înspumat al revoluției în vechile butoaie ale tradiției veacului trecut.

Desigur, o operație de acest fel devenea dificilă pentru suprematiști. Polemica lor împotriva artei în serviciul oricărei organizații sociale constituia un obstacol de netrecut. Malevici nu vedea nici un punct de contact între sensibilitatea plastică pură și problemele vieții practice: cele două lucruri, pentru el, se învîrteau în sfere complet diferite. « Suprematismul — scria el — atît în pictură cît și în arhitectură, este liber de orice tendință socială sau materialistă, oricare ar fi aceasta. Orice idee socială, oricît de mare și semnificativă ar fi ea, se naște din senzația de foame; orice operă de artă, oricît ar fi de mediocră și fără semnificație, în aparență, se naște din sensibilitatea plastică. Ar fi acum ora potrivită să recunoaștem, în sfîrșit, că problemele artei și cele ale stomacului și ale bunului simț sînt foarte departe unele de altele .» [10] Cu alte cuvinte, Malevici refuza să admită posibilitatea conținuturilor de viață de a deveni conținuturi de artă. În obsesiva sa apărare a purității plastice el nu reușea să mai vadă problema artei ca pe o problemă de expresie: în acest fel arta se transforma pentru el în absența oricărui conținut.

Împotriva acestei poziții, cum s-a mai arătat, constructiviștii lui Tatlin se ridicau cu violență. Aceasta se întîmpla mai cu seamă către 1920. Tatlin și urmașii lui susțineau acum abolirea artei ca atare, considerînd-o un estetism burghez depășit. Ei îi îndemnau pe artiști să se dedice unei activități direct utile societății, încercînd să-i convingă să se aplice numai acelor forme care au raport cu viața: adică, publicității, compoziției tipografice, arhitecturii, producției industriale. Sub acest aspect Tatlin a fost un pionier a ceea ce se cheamă azi *industrial design*. [11]

Rezultatele constructivismului în aceste domenii au fost foarte pozitive. De la manifeste la coperte și paginație de cărți și reviste, de la inventarea unor determinate caractere tipografice la crearea de obiecte de uz și mobilier, constructiviștii au știut să aducă în activitatea lor sensul unei modernități vii, agile, precise. Din acest punct de vedere constructivismul a fost într-adevăr un fapt

10. Cfr. Partea a treia.

11. Cfr. P. Ricci: *Ilya Glazunov*; « Note pentru o istorie a artei sovietice », Pierro, Napoli, 1959.

nou. Maiakovski își dădea seama în mod limpede de acest lucru. În 1923, reîntors de la Paris, după o serie de observații acute asupra picturii franceze, el afirmă într-un articol: « Pentru întîia oară un cuvînt nou din domeniul artei, constructivismul, n-a venit din Franța, ci din Rusia. E aproape uimitor că acest termen se află în lexicul francez. Nu constructivismul artiștilor care transformă excelentul și necesarul fir metalic și tabla în structuri inutile. Ci constructivismul care înțelege elaborarea formală a artistului doar ca inginerie, ca o muncă indispensabilă pentru a da formă întregii noastre vieți practice. În aceasta artiștii francezi trebuie să vină la școala noastră. Aici nu sînt suficiente circumstanțele bizare. Pentru a construi o cultură nouă e nevoie de un teren virgin. E nevoie de mătura lui Octombrie. Dar care este terenul artei franceze? Parchetul saloanelor pariziene ! »[12].

În timp ce în literatură futurismul rus își dăduse roadele, în artă el rămăsese, în mod practic, fără adepți. Constructivismul îl înlocuise. Tatlin dăduse mișcării un caracter cu totul diferit de cel al futurismului italian, chiar dacă primise de la acesta unele sugestii. Dar nu toți constructiviștii erau satisfăcuți de orientarea lui Tatlin. Refuzul « structurilor inutile », în fapt, cum le numea Maiakovski, și neta negare a artei ca pură activitate estetică, pe lîngă explicita profesiune de credință marxistă a lui Tatlin și a celor mai fideli prieteni ai săi, după revoluție, nu erau bine primite de acel grup de constructiviști din care făceau parte frații Gabo și Pevsner. Discuțiile au fost aprinse. Centru al acestei dezbateri era Institutul de arte și meserii din Moscova, unde predau mulți constructiviști. În aceste dezbateri interveneau și literați, critici, filozofi, iar problemele ideologice asupra raporturilor între artă și viață, între artă și politică, cît și cele despre viitorul artei, erau abordate cu o libertate lipsită de prejudecăți.

În cursul discuției diversitatea feluritelor poziții devenea tot mai evidentă. Gabo și Pevsner erau neutraliști în politică, nu simțeau problemele sociale cu urgența artiștilor *Lef*-ului. Ei continuau să creadă în arta, pe care ei o identificau tocmai cu acele « structuri inutile », acum respinse de grupul lui Tatlin. De o parte și de cealaltă extremismul era egal: nu era vorba, în fapt, nici de a elimina arta, nici de a o reduce la gratuitatea construcțiilor tehniciste abstracte. Era vorba, mai degrabă, de a crea o nouă artă, așa cum deja Maiakovski, în poezie, și Eisenstein, în cinema, demonstrau că știu să facă. Extremismul în abordarea problemelor estetice falsifica perspectivele înseși ale artei și împiedica o viziune

12. V. Maiakovski: *Opere;* ed. cit. volumul II, p. 746.

exactă a direcției în care ar fi posibil să se lucreze. Chiar și caracterul pozitiv al unora din propunerile lui Tatlin, remarcat pe bună dreptate de Maiakovski, era cu totul insuficient pentru rezolvarea problemei.

Documentul care a sancționat acțiunea grupului constructivist a fost *Manifestul realismului*, redactat de Gabo în 1920. Cuvîntul *realism* revenea frecvent în discuțiile de pe atunci din Rusia. Constructiviștii respingeau denumirea de abstracți ce li se dădea. Erau convinși de faptul că ei construiesc o nouă realitate, de aceea folosirea cuvîntului *realism* era pentru ei firească.

Ideea fundamentală a *Manifestului* lui Gabo era cuprinsă de afirmația că arta posedă o valoare a ei absolută, independentă de societate, fie ea capitalistă, socialistă sau comunistă. Această afirmație îl reapropia pe Gabo de Malevici. Pentru Gabo însă, spre deosebire de Malevici, arta avea un fundament, o rădăcină din care se hrănea: viața, *o viață* concepută totuși ca o pură energie irațională: « Viața nu cunoaște nici binele, nici răul, nici justiția ca măsură morală... Viața nu cunoaște adevăruri raționale abstracte ca etalon de cunoaștere: faptul este cel mai mare și cel mai sigur dintre adevăruri... Pier statele, sistemele politice și economice, se prăbușesc ideile sub puterea veacurilor, dar viața este puternică și crește, iar timpul înaintează în continuitatea sa reală[13]. »

Gabo nega, deci, trecutul pentru că nu mai există, și viitorul pentru că nu există încă: trecutul nu mai este viață, viitorul nu este încă viață: « Pentru noi urletele despre viitor sînt egale cu lacrimile pentru trecut. Repetatul vis cu ochii deschiși al romanticilor. Delirul de maimuță al vechiului vis paradisiac îmbrăcat cu haine contemporane. Cine se ocupă azi de ziua de mîine, nu se ocupă cu nimic. Și cine mîine nu ne va da nimic din ce-a făcut astăzi, nu este de nici un folos viitorului... Lăsăm îndărăt trecutul ca pe un hoit. Lăsăm viitorul profeților. Pentru noi luăm prezentul ».[14]

Această poziție agnostică față de valorile revoluției se opunea violent grupului *Lef*, care miza cu hotărîre pe poezia anticipării, pe *pathos*-ul construirii societății socialiste. În plus, poziția ideologică a lui Gabo era la antipodul concepției marxiste a istoriei: *viața* în sine, în stare pură, neistoricizată, într-adevăr, nu există. A fundamenta arta pe această noțiune a vieții înseamnă a o așeza

13. Cfr. Partea a treia.
14. *Ibidem.*

pe o fantomă. O asemenea poetică nu putea, deci, să debarce în formalism.

La *Manifestul* lui Gabo răspunse grupul lui Tatlin cu o serie de enunțări programatice unde riposta împotriva misticismului și estetismului era dusă pînă la extrem și rezumată în lozinci: « Jos arta. Trăiască tehnica. Religia e minciună. Arta e minciună... Trăiască tehnicianul constructivist. Jos arta, care va ascunde doar impotența umanității. Arta colectivă a prezentului este viața constructivă ! » [15]

Fascinația poziției tatliniene pentru artiștii care credeau în revoluție este de înțeles. Într-adevăr Rusia, în ciuda faptului că se afla în mijlocul unor îngrozitoare greutăți, provocate de războiul împotriva trupelor albe, și a gravei situații moștenite de la țarism, se îndrepta spre industrializare, spre mecanizarea ogoarelor. Socialismul era de neconceput fără tehnică. Ca atare, mașina căpăta în infinita mărime a Rusiei aproape caracterul unei noi, fascinante mitologii, al unei forțe care decidea viitorul națiunilor și al oamenilor care făceau parte din acestea chiar și al celor din stepele cele mai depărtate și mai fără de capăt. Faimoasa scenă din filmul lui Eisenstein în care un grup de mujici contemplă cu evlavie funcționarea unei mașini de separat smîntîna ne poate da o idee de ceea ce putea să însemne, în acei ani, *mașina* în abia născuta Republică a Sovietelor.

Dar dacă, pe de o parte, mitizarea mașinii, cu mult mai mult decît aiurea, putea avea în Rusia o justificare, nu avea însă nici o justificare limitarea artei, așa cum în ultimă instanță o făceau constructiviștii, la mediul strict al artizanatului, în limitele restrînse și para-artistice ale artei grafice și publicitare, ale artei aplicate, în fine, acordîndu-i-se ca maximă activitate resortul arhitecturii. Deci acuzațiile de nihilism pe care Gabo i le arunca lui Tatlin nu erau în întregime fără obiect.

Atît ideile lui Tatlin, cît și ale lui Gabo și ale lui Malevici înșuși, deși contrazicîndu-se între ele în determinarea particulară a tendințelor, aveau un izvor comun în teoriile lui Bogdanov, teorii care își găsiseră un larg consens în asociația pentru cultură populară creată între Revoluția burgheză din Februarie și Revoluția din Octombrie: Proletkultul. Conform acestor teorii cultura burgheză urma să fie condamnată în bloc, substituindu-i-se cultura proletară. Bogdanov mai susținea că spre socialism înaintarea se face pe trei paralele: calea economică, calea politică, calea culturală. Pentru Bogdanov aceste trei căi erau independente

15. *Ibidem.*

una de alta. Mai mult, el învăța că individualitatea ,în regimul socialist, se dizolvă în conștiința colectivă și că, în consecință, în societatea socialistă, arta este sortită pieirii fiind un fruct al conștiinței individuale.

Teoria impersonalismului în artă va avea succes și în Occident. Gîndirea lui Lenin este adevărată și revoluționară. « Cultura proletară — scria el în octombrie 1920 — nu se naște dintr-o dată în nu știu care parte a lumii. Ea nu este o invenție a unor oameni care se califică specialiști în această materie. Cultura proletară trebuie să apară ca dezvoltarea naturală a sumei de cunoștințe elaborate de umanitate. »

În pofida difuzării largi a bogdanovismului, controversa ce avea loc între diferitele tendințe din cîmpul artelor era plină de entuziasm și prin ea, încet, se clarificau punctele esențiale ale problemelor.

Această perioadă de fervoare creatoare și de polemică culturală rămase neschimbată vreme de cîțiva ani. Prudența și sensibilitatea lui Lenin în tot ce privea problemele culturii a menținut un climat de libertate și de discuție între toate tendințele. Chiar în 1925, la un an de la moartea sa, spiritul lui Lenin era prezent în dezbaterile oficiale asupra activității culturale, așa cum se poate constata dintr-un important document datînd din acel an: *Asupra politicii Partidului în cîmpul literaturii.* Între altele, în acest document se spune: « Partidul trebuie să se pronunțe pentru o liberă emulație între diferitele grupări și tendințe... Nu se poate admite ca un decret al Partidului să acorde un monopol legal, în literatură și în domeniul editorial, unui grup sau unei organizații literare oarecare. Sprijinind material și moral literatura proletară și țărănească, ajutîndu-i pe tovarășii de drum, Partidul nu trebuie să dea monopolul nici unui grup, fie el cel mai proletar din punct de vedere ideologic; aceasta ar însemna, înainte de toate, distrugerea a însăși literaturii proletare ». [16]

Mai tîrziu lucrurile s-au schimbat: tot mai adesea se întîmplă ca literați mediocri, funcționari și birocrați ai artei să facă din țîntar armăsar, acuzînd de decadentism contrarevoluționar orice tentativă de înnoire, considerînd extravaganță de gust mic-burghez orice autentică cercetare de invenție formală. Artiștii și spiritele cele mai devotate revoluției reacționau împotriva acestei stări de lucruri. Polemica împotriva noilor birocrați și oportuniști o începuse mai

16. Cfr. textului integral reluat în J. P é r u s: *Introduction à la littérature soviétique:* Ed. Sociales Paris, 1949. p. 97.

de mult Maiakovski. Într-o intervenție la o discuție organizată de Consiliul Sindicatelor, în decembrie 1918, el afirmase: « Acceptăm invitația raportorului de a crea o artă proletară. Dar se pot oare angaja în această operă toți artiștii în bloc, cum se face azi? Voi spuneți... — Fiți bineveniți! — Noi spunem: — Prezentați-ne delegațiile. Cine vă trimite: inima care pulsează cu revoluția proletară sau lăcomia de a-l sluji pe noul patron? — Azi toți cei care mai ieri dezbăteau încă problema dacă să ne ajute sau nu și-au însușit în mare grabă idei noi: dar nu ne vor înșela cu asta. Este necesară o nouă formă artistică. A ridica un monument unui metalurgist este încă puțin; el trebuie să se deosebească de monumentul tipografului ridicat de țar »[17]

Această frază făcea aluzie la campania pentru « propaganda monumentală » — desfășurată de Partid chiar în acel an. În orașe și în sate răsăreau marile monumente de ghips și alte materiale provizorii, ce reprezentau eroi ai mișcării muncitorești și mari gînditori marxiști. Era o mare acțiune de masă care punea problema difuzării ideilor socialiste prin intermediul artei, dar o atare acțiune, alături de intenția pozitivă a unui larg contact al artei cu poporul ignora uneori necesitățile specifice ale înnoirii artistice.

Se recomanda tot mai des reluarea unilaterală a realismului secolului al 19-lea. Unii artiști ca Gabo, Pevsner, Chagall au părăsit țara. Dar, cei mai convinși de dreptatea revoluționară a socialismului rămaseră. Situația era confuză.

În epoca despre care vorbim însă dezbaterea se menținea încă vie. Constructiviștii continuau, pe lîngă a sculpta și modela, să ridice fanteziile lor structurale în spațiu, cu conștiinciozitatea inginerilor, suprematiștii să picteze visul lor de puritate. Și chiar dacă, atunci, atare căutări apăreau fără justificare, în realitate multe roade erau sortite să se coacă pe acele rețele goale și în solitudinea acelor pînze. Atare căutări vor avea, de pildă, o influență, în unele privințe decisive, asupra arhitecturii moderne. Proiectul lui Tatlin pentru un *Monument al Internaționalei a III-a*, executat în 1922, este fără îndoială una din primele tentative de aplicare concretă în construcții a materialelor metalice moderne, aliaje și oțeluri inoxidabile. Studiile arhitectonice ale lui Malevici i-au interesat mult pe Theo van Doesburg și pe Mondrian, care între 1924 și 1925 au construit o casă după desenele elaborate de Malevici în 1923.

Căutările plastice și arhitectonice atît la constructiviști cît și la suprematiști erau astfel strîns conjugate. Un exemplu în acest sens îl furnizează în mod deosebit Lisițki, care a fost foarte activ în

17. V. Maiakovskii: op. cit., vol. I, p. 768.

amîndouă domeniile, măsurînd după noile canoane întreaga sa creație, în care se numără între altele Sala de expoziție a Landesmuseum-ului din Hanovra (1925), ca și fulminantele sale manifeste politice. Dar poate că printre cele mai bune rezultate ale acestei perioade, datorate mai cu seamă constructiviștilor, trebuie indicat succesul metodei de învățămînt tehnico-estetic predat tinerilor de la Institutul de arte și meserii din Moscova: această metodă a fost apoi reluată de Bauhaus și, mai tîrziu, de diferite școli americane.

Alături de artiștii pe care i-am numit deja trebuie amintiți, activi în cele două tendințe, Ivan Puni, Nadejda Udalzova, soția lui Malevici, Liubov Popova, Nathan Altmann, Alexandr Viesnin, Aleksandra Exter, Olga Rosanova, Barbara Stepanova și Aleksandr Rodcenko, acesta din urmă fiind fondator al tendinței neo-obiectiviste, ce s-a unit apoi cu constructiviștii lui Tatlin. Mulți din acești artiști, împreună cu Malevici, au fost prezenți, în 1924, la Bienala de la Veneția.

Destul de dese totuși, înainte de această dată, fuseseră contactele directe ale artiștilor ruși de avangardă cu artiștii occidentali. Kandinsky călătorise adesea în Germania. El Lisițki în 1922, la Berlin, colaboră la căutările arhitectonice constructive cu Van Doesburg și Mies van der Rohe, iar mai tîrziu, în colaborare cu Arp, a publicat o carte intitulată « Ismele » Artei.[18] În schimb Malevici va avea un contact direct cu Bauhaus din Dessau, în timpul călătoriei sale în Germania în 1926: aici a încheiat acorduri pentru publicarea în limba germană a două din studiile sale. În ceea ce-i privește pe frații Pevsner și Gabo, asemenea lui Kandinsky, contactele lor directe cu Europa occidentală datează încă din anii ce preced primul război mondial. În 1912 Gabo a fost și în Italia, unde l-au impresionat *Manifestele* futuriste; în 1913 cei doi frați se află la Paris, unde îl cunosc pe Archipenko și sculptura lui Boccioni care în acel an a avut o expoziție la Paris. Părăsind Rusia între 1922 și 1923, Gabo și Pevsner leagă și ei raporturi cu Bauhaus.

Triumful neoverismului a început mai ales cu expoziția din 1926 dedicată temei: « Viața și obiceiurile popoarelor din U.R.S.S. ». Cîte un artist, ca Alexandr Deineka ori David Sterenberg, încerca să se mai apere, căutînd o soluție realistă a figurației din direcția mai fermă a expresionismului german, utilizînd, cu prudență, și învățămintele stilistice rămase de la cubism și constructivism. Tabloul pe care Deineka l-a expus la Bienala de la Veneția, în 1928, *Apărarea Petersburgului*, reprezintă una din tentativele

18. Cfr. Camilla Gray: *Pionieri dell'arte in Russia*, 1863–1922, Saggiatore, Milano, 1964, p. 299.

extreme ale artiștilor ruși de a evita condamnarea generală la neoverism. Desigur problema rezolvării căutărilor de *elite* ale avangărzii într-o dimensiune diferită, care să țină seama de toate valorile culturale noi create de Revoluția din Octombrie, era o problemă ce trebuia abordată. E de ajuns să ne gîndim că, încă în 1924, revista grupului *Lef* publica primele povestiri din *Armata de cavalerie* a lui Babel și că, în 1925, Eisenstein realiza *Crucișătorul Potemkin*, în vreme ce, în același an, Maiakovski publica unul dintre poemele cele mai originale ale literaturii moderne: *Vladimir Ilici Lenin*.

Aceasta era calea soluției, o cale care evolua din sînul însuși al avangărzii către expresia cea mai largă și deplină a valorilor revoluționare, fără a renunța la nimic, ci reînviind chiar, din experimentalism și din gratuitate, multe din înseși elementele avangardiste ale invenției formale. Orientîndu-se în acest sens și în artele figurative, cum deja se vedea din diverse semne, posibilitățile unei rezolvări nu de expediere, nu de convenienţă, nu de banal compromis, artele s-ar fi dezvoltat vital din punct de vedere istoric.

«De Stijl»

În timp ce în Rusia anilor 1910—1914 aveau loc căutările suprematiste și constructiviste, în Olanda Piet Mondrian își orienta interesul în aceeași direcție. Itinerariul de pictor al lui Mondrian este comun celui al multor artiști din prima avangardă: naturalism, impresionism, *liberty*, vangoghism, fovism. Privindu-i primele tablouri, care datează de la începutul lui 1900 la 1911, nu ai impresia că te afli în fața unui pictor cu o puternică înzestrare naturală: aceste tablouri dezvăluie mai de grabă un simț de probitate și acuratețe decît prezența unei vii forțe de expresie. Și această impresie continui să o ai și înaintea tablourilor sale cubiste din perioada 1911—1914; confruntarea pînzelor lui Mondrian aparținînd acestei maniere cu pînzele cubiste ale lui Picasso sau Braque din aceeași perioadă vădește fără îndoială minora forță picturală a lui Mondrian. Și tot aceeași constatare se poate face și confruntînd tablourile pe bucăți de lemn colorat pictate de Mondrian în preajma lui 1919 cu cele de egală manieră tehnică executate de Klee aproximativ în aceeași epocă.

Modul în care a ajuns Mondrian la abstracționismul pur este un mod gradat, care se poate urmări cu ușurință prin intermediul unui șir de pînze cu același subiect: un copac. Acest copac, în diferitele succesiuni cronologice ale căutărilor lui Mondrian, trece de la

o fază naturalistă la o fază *liberty*, de la aceasta la o fază fovă, de la faza fovă la faza cubistă și, în sfîrșit, la faza cubistă-abstractă.

Procesul prin care Mondrian ajunge la concluziile sale abstracte, mai mult decît un adevărat proces de creație, care e întotdeauna sinteză de elemente, este un proces de natură empirică: el răpește, în mod progresiv, obiectului toate notele sale individualizante, particularitățile sale, pînă la a-l reduce la schelet, la stilizare, la linie: pînă, adică, la a-l face să dispară. Arta lui Mondrian, cel puțin cea din această perioadă, merită cu adevărat denumirea de «abstractă» întrucît este o artă care-și caută rezultatele printr-un fel de epurare, la capătul căreia nu rămîne pe pînză decît un vag spectru al realității.

Ceea ce Mondrian a numit neoplasticism s-a născut abia spre 1917, la Laren, în Olanda, unde el se întorsese de la Paris o dată cu izbucnirea războiului. Aici l-a cunoscut pe Theo van Doesburg și din întîlnirea lor, în același an, a luat naștere la Leyda revista *De Stijl*, care a adunat în scurtă vreme cele mai bune energii orientate în sens abstract ale picturii europene. Ca rezumat programatic al revistei se poate cita maxima apărută în fruntea celei de *A doua Prefețe* din 1919: «Scopul naturii este omul, scopul omului este stilul».

În primul număr a apărut partea întîia a unui lung studiu al lui Mondrian *Despre noua plastică a picturii*, studiu pe care îl va continua în cîteva fascicule. Alături de numele lui Mondrian apar cele ale lui Van der Leck, al poetului Antony Kok și al arhitectului J.J.P. Oud. În numerele următoare întîlnim numele lui Severini, Archipenko, Vantongerloo, Brâncuși și, firește, Van Doesburg. Din decembrie 1918 pînă în iunie 1919 sînt publicate alte trei studii fundamentale ale lui Mondrian, care, în anul următor, rezumate și traduse în limba franceză, vor fi editate la Paris sub titlul *Neoplasticismul: principiu general al echivalenței plastice*.

Mare parte din meritul difuzării ideilor revistei *De Stijl* este datorat neobositului Van Doesburg, care, în 1920, a făcut o călătorie de propagandă la Paris și principalele orașe ale Europei centrale, ținînd o serie de conferințe și avînd contacte fructuoase cu numeroși artiști și arhitecți. El a fost adevăratul organizator al mișcării, care, în schimb, îi datora lui Mondrian cea mai exactă formulare teoretică.

Primul Manifest a apărut în numărul 2 din *De Stijl*, din 1918; *Al doilea Manifest*, dedicat literaturii, în numărul 3 din 1920; *Al treilea Manifest* în numărul 4 din 1921.[19] Aceste trei *manifeste* susțineau o teză fundamentală: individualismul, în artă, ca și în

19. Cfr. celor trei manifeste din partea a treia.

viață, este cauza tuturor prăbușirilor și devierilor de la linía dreaptă; este necesar să i se opună senina claritate a spiritului, care, singură, poate crea echilibrul între « universal și individual ».

Altă teză fundamentală a *manifestelor*, pe care, totuși, Mondrian o dezvoltă mult mai bine în scrierile sale, este aceea a identificării artei cu viața, o teză pe care am întîlnit-o deja, cu nuanțe diferite și la alte mișcări de avangardă. Viața însă așa cum o concepe Mondrian nu este, desigur, viața pe care o concepeau, de pildă, dadaiștii: deschisă, activă, impetuoasă, provizorie, compromițătoare. Pentru Mondrian, ca și pentru Kandinsky sau Malevici, viața este pură activitate lăuntrică. De aici, conform părerii lui Mondrian, necesitatea de a elimina din artă prezența lumii obiective, întrucît realitatea obiectivă este ceva străin de conștiința noastră. Distrugînd obiectul în artă apropiem tot mai mult arta de adevărul conștiinței interioare, pînă cînd, ajunși la abstracție totală, arta va dispărea, absorbită de viața spiritului, identificîndu-se cu acesta. Arta, adică, va fi viață, încetînd de a exista ca artă.

Această teză ne poartă, încă o dată, la tentativele operate de avangardă pentru a depăși ruptura între artă și viață, prin eliminarea unuia din cei doi termeni în conflict, în acest caz prin eliminarea artei însăși. O atare concluzie, totuși, după Mondrian, nu este pentru artist decît un scop tendențial, spre care el trebuie să năzuiască în mod constant.

Plecînd de la asemenea considerații, colaboratorii revistei *De Stijl* au ales modurile figurative cele mai potrivite pentru a-și atinge ținta. De vreme ce principiul artei este numai adevărul lăuntric, tabloul trebuia să înceteze a mai fi conceput prin abstracțiune, alegîndu-i-se elementele în realitatea naturală. Conștiința, spiritul, adevărul erau cele care, în tablou, trebuiau să afirme o realitate a lor de armonie și de rigoare care să se poată impune în dezordinea lumii obiective.

În plus era indispensabilă abolirea tuturor modurilor în care se putea manifesta sau ingera mai ușor datul subiectiv pasional, sentimental, individual: ca atare era necesar să se elimine linia curbă, voluta, reziduurile acelei confuzii a spiritului, care a fost barocul. Dreapta orizontală și verticală trebuiau să fie unica măsură stilistică îngăduită neoplasticismului. În același chip era necesar să se evite orice amintire a tușei emoționale, orice semn de exteriorizare nemijlocită a culorii pe pînză. Lege indiscutabilă trebuia să fie în mod unic accea a culorii uni, pe fundal, plată, pură, în afara oricărei aproximații emotive.

Poetica revistei *De Stijl* elaborată de Mondrian este cuprinsă în aceste scurte idei, asupra cărora el revine cu insistență chiar dacă

nu întotdeauna cu excesivă claritate. Acestor idei el le va rămîne fidel pînă la moarte, survenită în 1944. Începînd din 1920 tablourile sale capătă acea fizionomie caracteristică de suprafețe acoperite de dreptunghiuri și de pătrate, pe care n-o vor părăsi niciodată.

Cu acest riguros voluntarism intelectual, de origină metafizică, Mondrian a crezut că va putea domina forțele și întîmplările obscure ale existenței. Problema, la el, deși rezolvată în mod opus, nu era deci mult deosebită de cea pe care Boccioni o abordase cu voluntarismul său optimist. Eroarea consta în faptul că se urmărea rezolvarea unei asemenea probleme, dinafara istoriei.

Motivele ruperii lui Mondrian de Van Doesburg și Vantongerloo, către 1925, sînt mai adînci decît o simplă dispută formală. Mondrian vedea în introducerea liniei diagonale în tablou, operată de Van Doesburg, cam prin această perioadă, și a liniei curbe acceptată de Georges Vantongerloo în sculptură, nu simpla schimbare a unei reguli a neoplasticismului, ci pur și simplu o revenire la forțele arbitrare ale pasiunilor, individualismului, rădăcină a tuturor relelor moderne.

Ca urmare a acestei rupturi, Mondrian nu mai colaboră la *De Stijl*. În schimb el se apropie mai mult de Bauhausul lui Gropius, devenit acum centrul unde se grupaseră căutările abstracte pentru a încerca la scară mai amplă să ducă pînă la capăt experiențele lor în raport cu arhitectura și artele aplicate. În Bauhaus, într-adevăr, căutările constructiviste, suprematiste, ale neoplasticismului și ale grupului *Der Blaue Reiter* sfîrșesc prin a găsi o înțelegere comună, desigur cea mai rodnică în întreaga istorie a abstracționismului, în orice caz cea mai bogată în dezvoltări ulterioare, chiar dacă acest lucru nu se va întîmpla în mediul picturii pure.

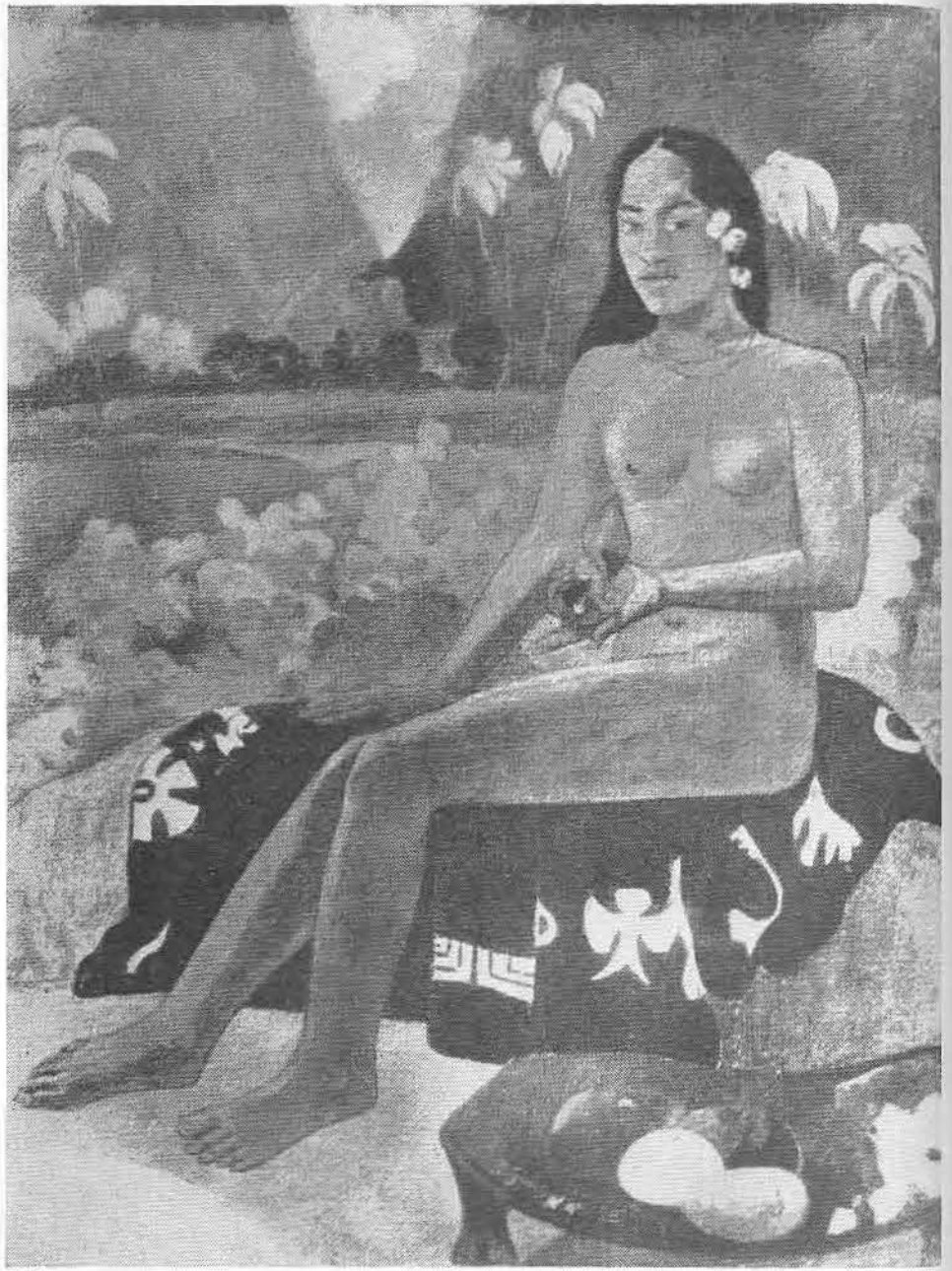
Experiența abstractă și-a lăsat totuși semnul ei profund în istoria artei contemporane. Ea este o componentă ineliminabilă a acestei istorii, unul din aspectele esențiale ale multiplicității tendințelor născute din ruptura momentului cultural unitar al secolului al 19-lea. Abstracționismul a pus și el în lumină un element fundamental, care în anecdotica veacului trecut fusese pierdut din vedere: necesitatea unei universalități a imaginii. Este, în aceasta, un adevăr parțial al abstracționismului, dar un adevăr. Și tocmai din aceste adevăruri parțiale, al căror sens fusese rătăcit, s-au creat mișcările de avangardă. Urmărind aceste adevăruri cu o tensiune exasperată de criza unei civilizații, artiștii de avangardă au descoperit noi drumuri, au explorat noi regiuni, au găsit moduri noi și noi mijloace, atît în domeniul tehnicii, cît și în expresie. Înaintea artei s-au deschis astfel noi posibilități care ieri nu existau. Unele personalități

puternice, unii poeți mari ai artei figurative au demonstrat, și acest lucru l-am văzut de-a lungul acestor pagini, că este cu putință a se începe strîngerea laolaltă a acestor adevăruri parțiale. Aceasta este sarcina artiștilor ce vor veni, care vor debarca pe un pămînt ieșit din valurile crizei de azi, în afara crizei de azi.

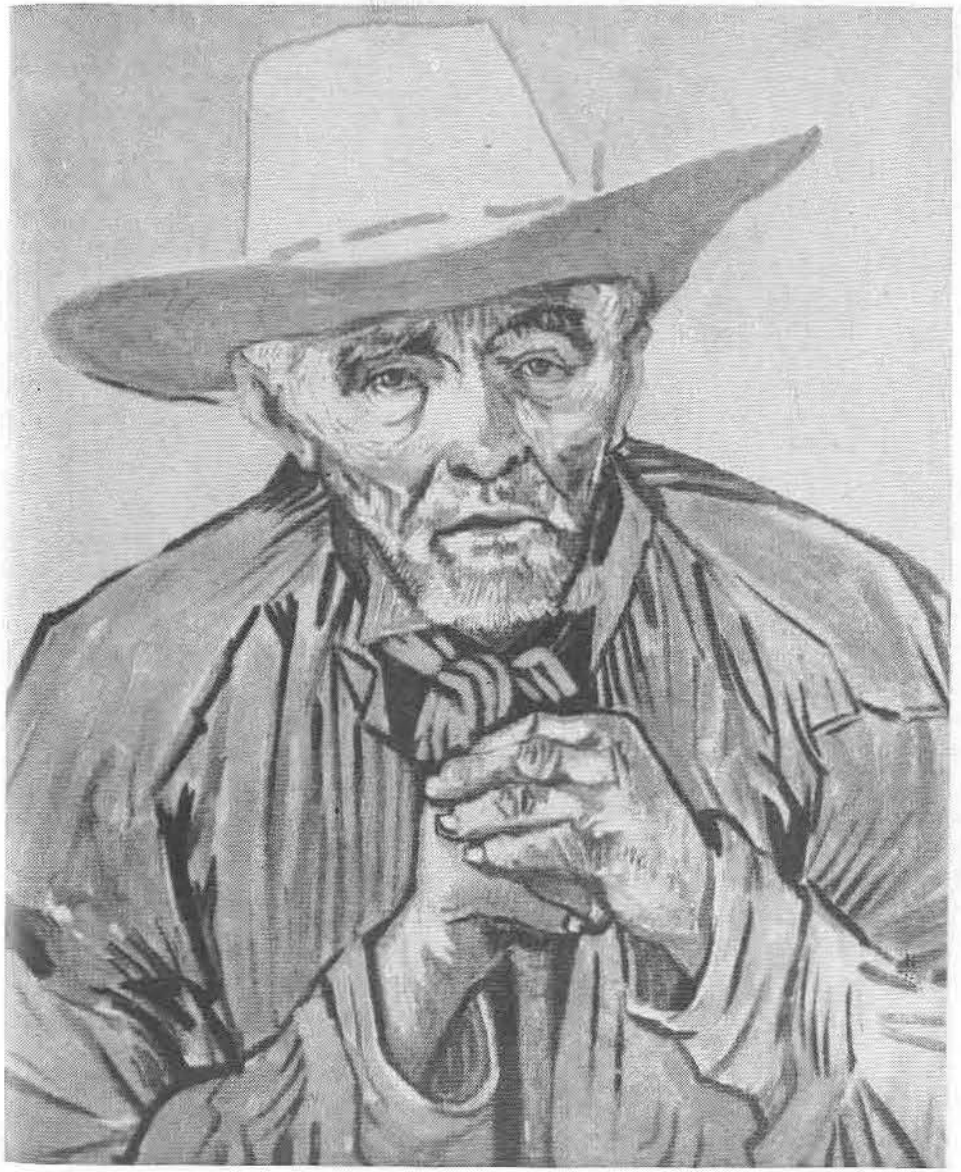
E greu să ne imaginăm ce vor picta, cum vor picta și sculpta acești artiști. Un lucru însă e sigur: nu vor putea picta și sculpta fără a fi asimilat acele adevăruri «parțiale» pe care mișcările de avangardă ale acestui secol le-au cucerit atît de greu printre erori și disperări. Nimic însă nu e mai departe de spiritul adevăratei avangărzi decît tentativa, destul de răspîndită în aceste timpuri, de a relua modurile, mijloacele și descoperirile avangărzii drept cifru de gust și de modă: *gustul* și *moda* sînt negația avangărzii, sînt tocmai obiectivele împotriva cărora s-a ridicat avangarda. A asimila adevărurile avangărzii, astăzi, înseamnă ceva profund diferit de reducerea avangărzii la formule comode: înseamnă, mai ales, a duce pînă la capăt realele lor instanțe de libertate, în centrul cărora stă omul cu bogăția lui de sentimente și destinul lui istoric.

PARTEA A DOUA: REPRODUCERI

1. Paul Cézanne: *Cabana lui Jourdan* (1906)

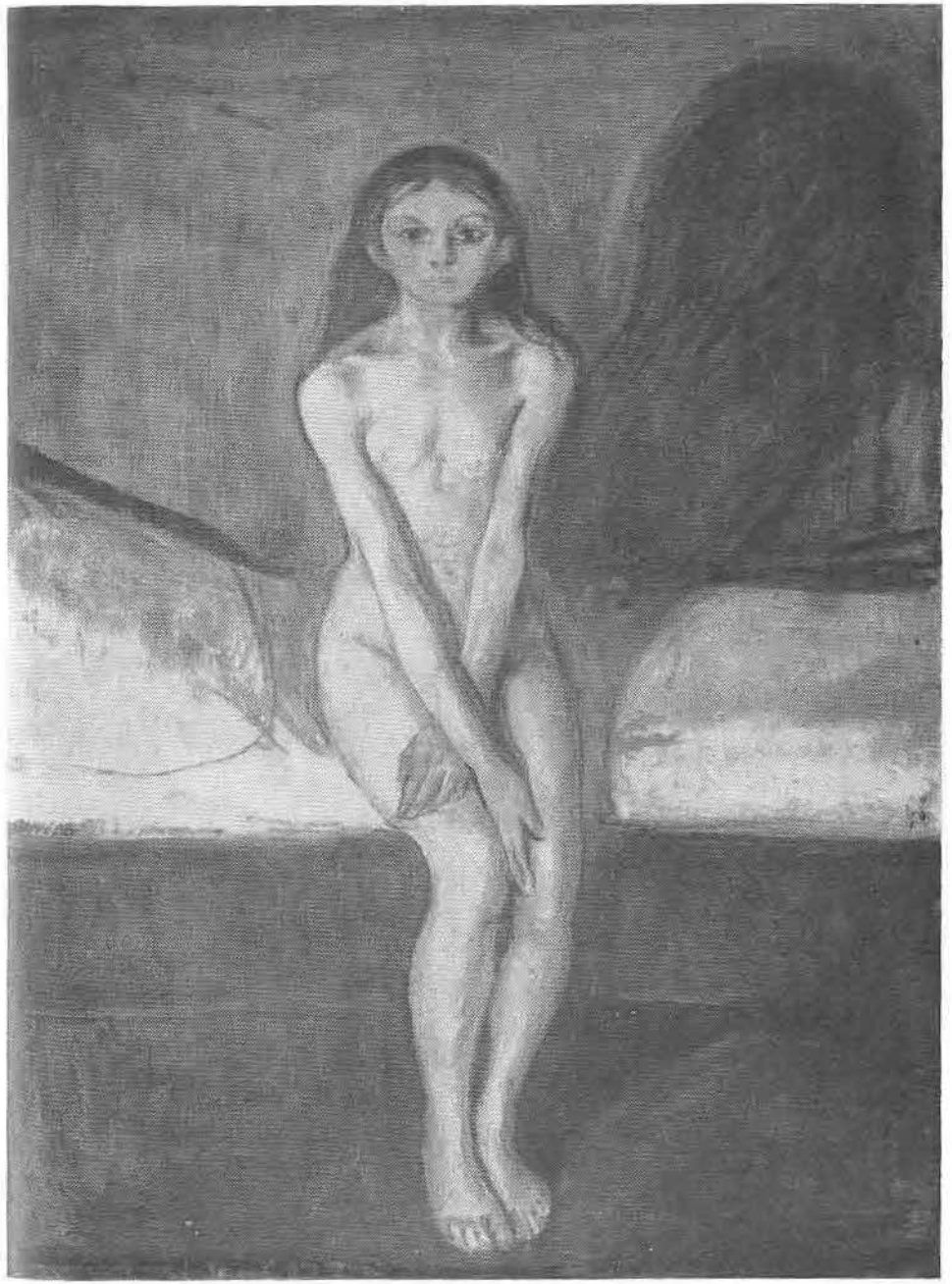


2. Paul Gauguin: *Regina din Aareois*



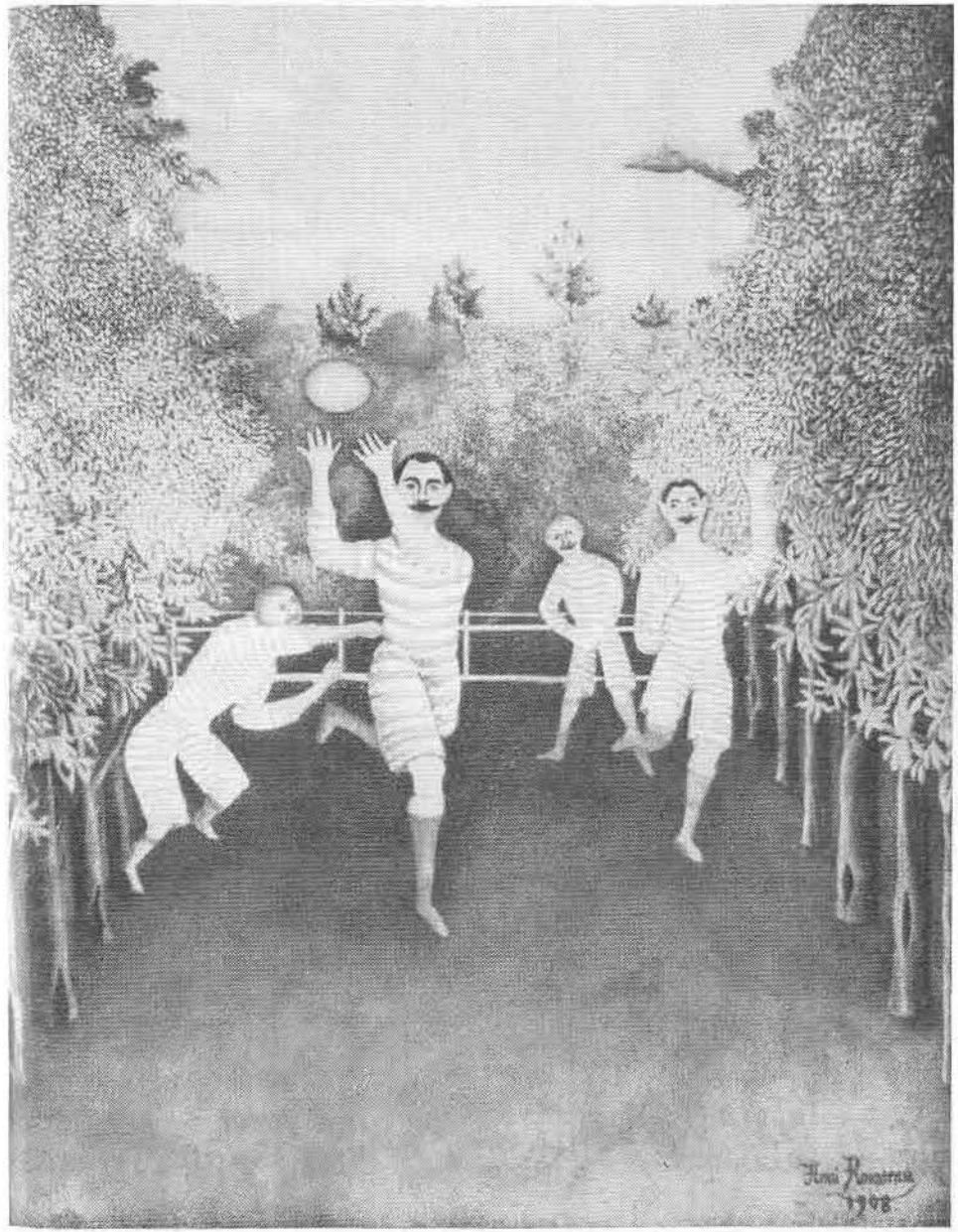
3. Vincent van Gogh: *Cap de țăran*

5. Edward Munch: *Pubertate* (1895)

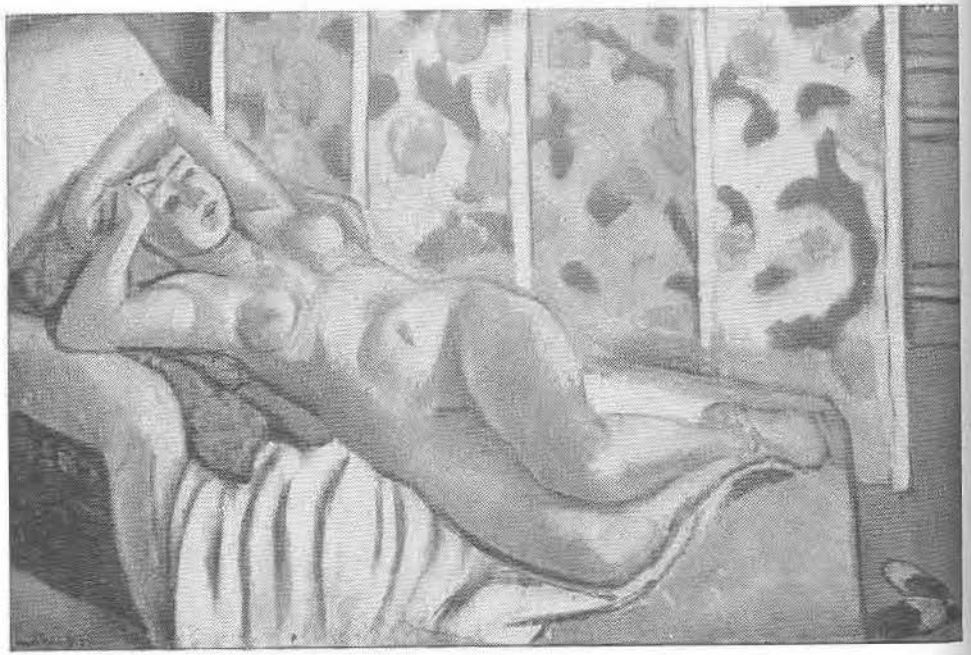


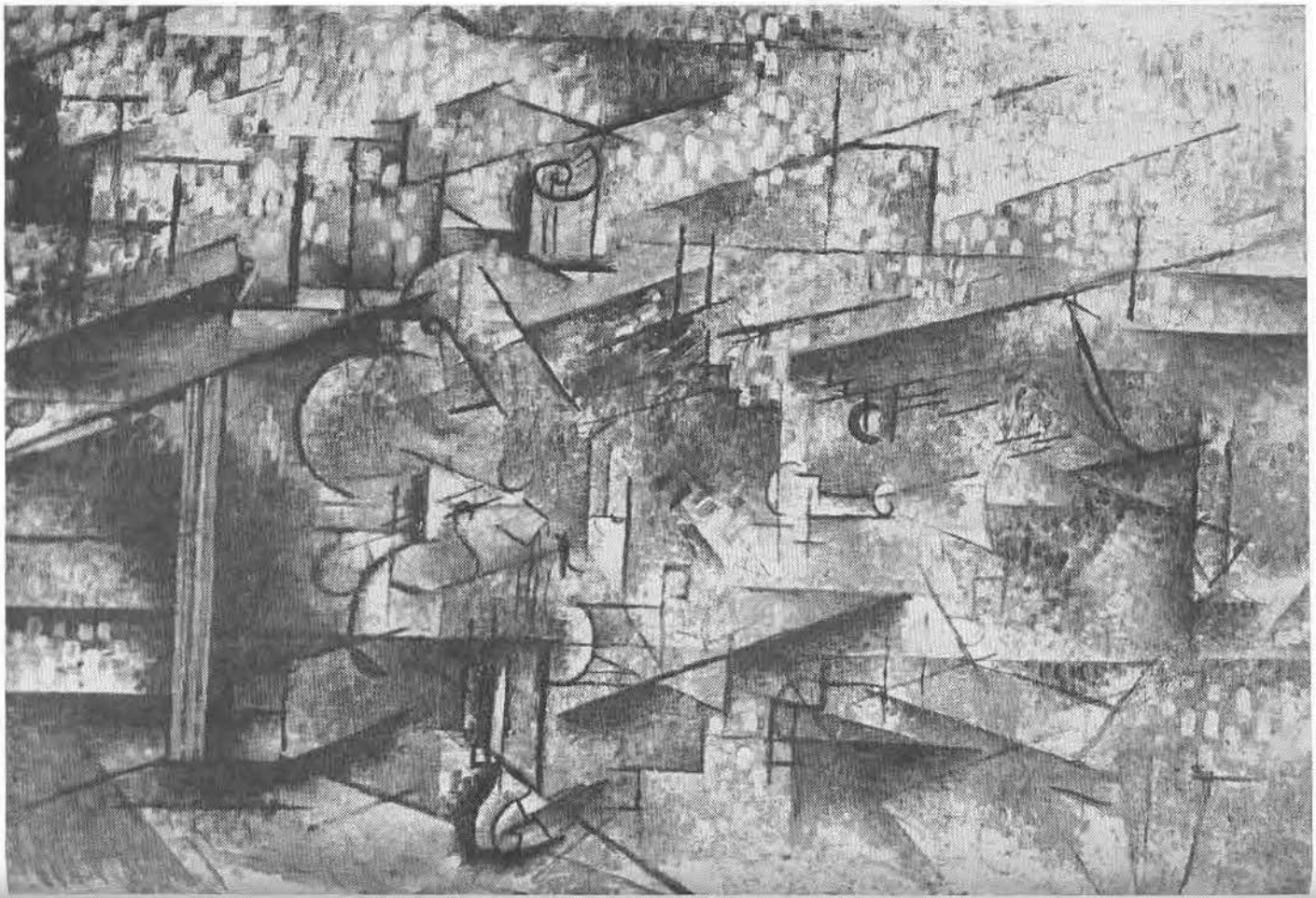
4. James Ensor: *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* (1888)

7. Henri Rousseau: *Jocul cu mingea* (1908)



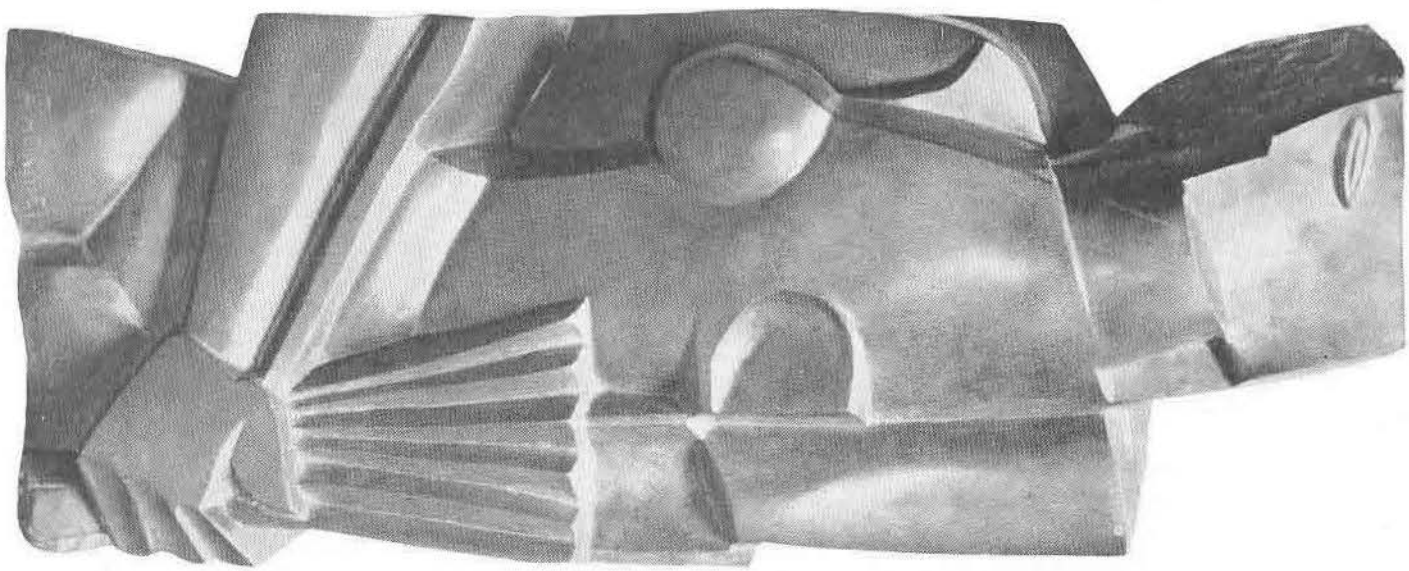
6. Henri Matisse: *Nud pe divanul galben* (1926)



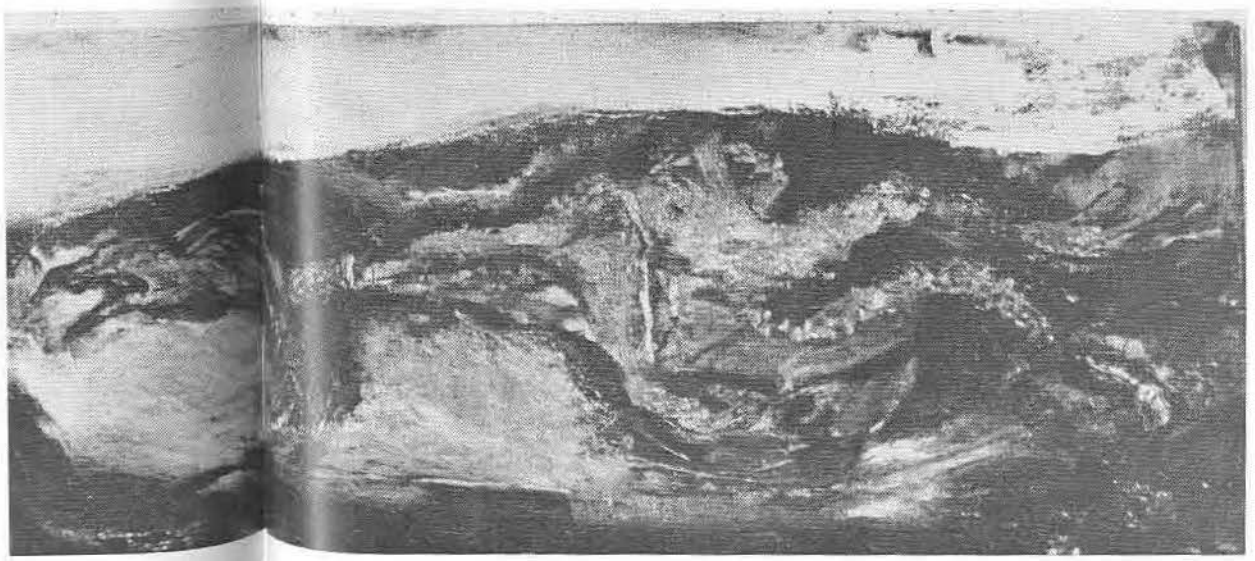


8. Georges Braque: *Natură moartă cu vioară* (1911)

9. Ossip Zadkine: *Femeie cu evantai*



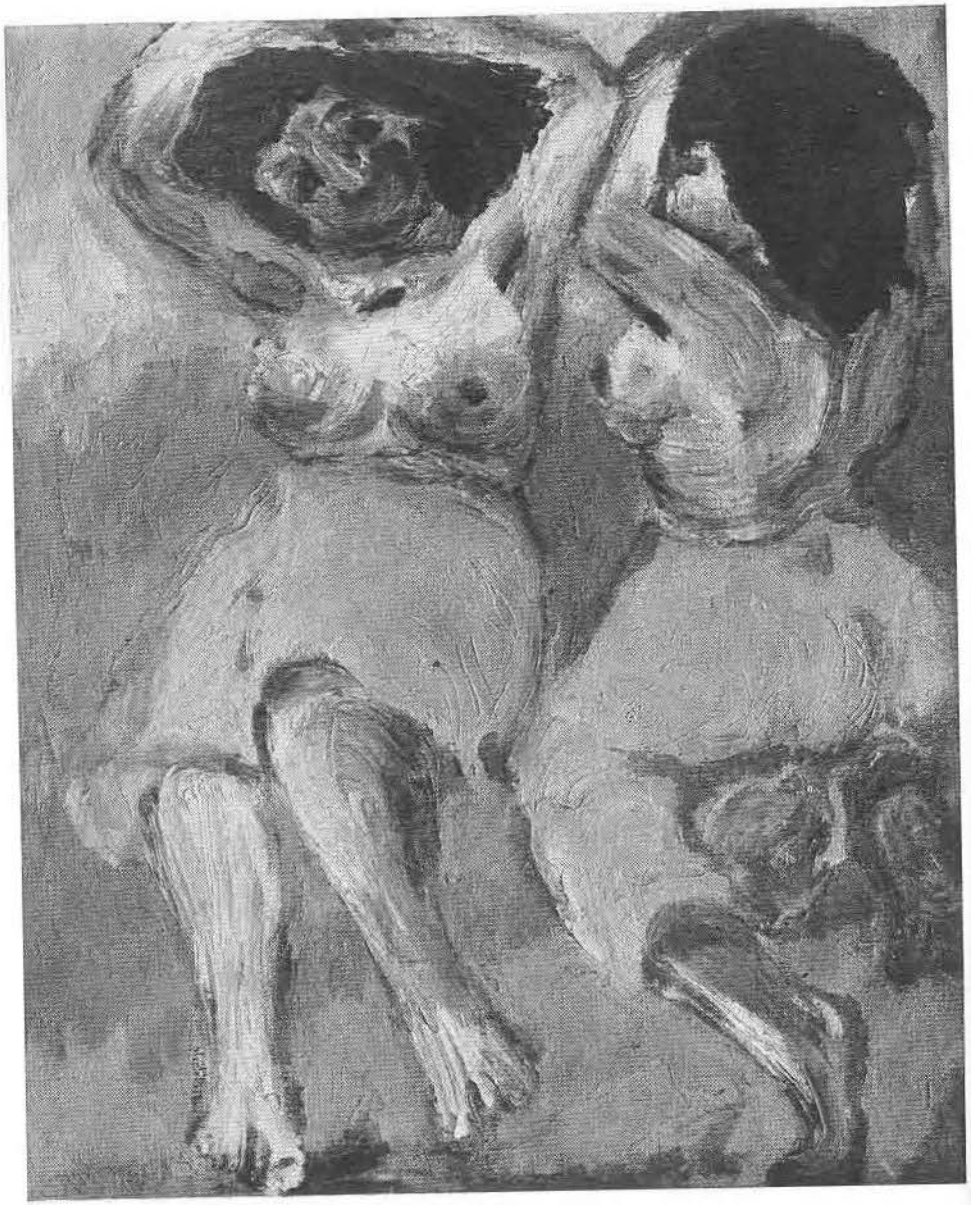
10. Georges Rouault: *Periferie*



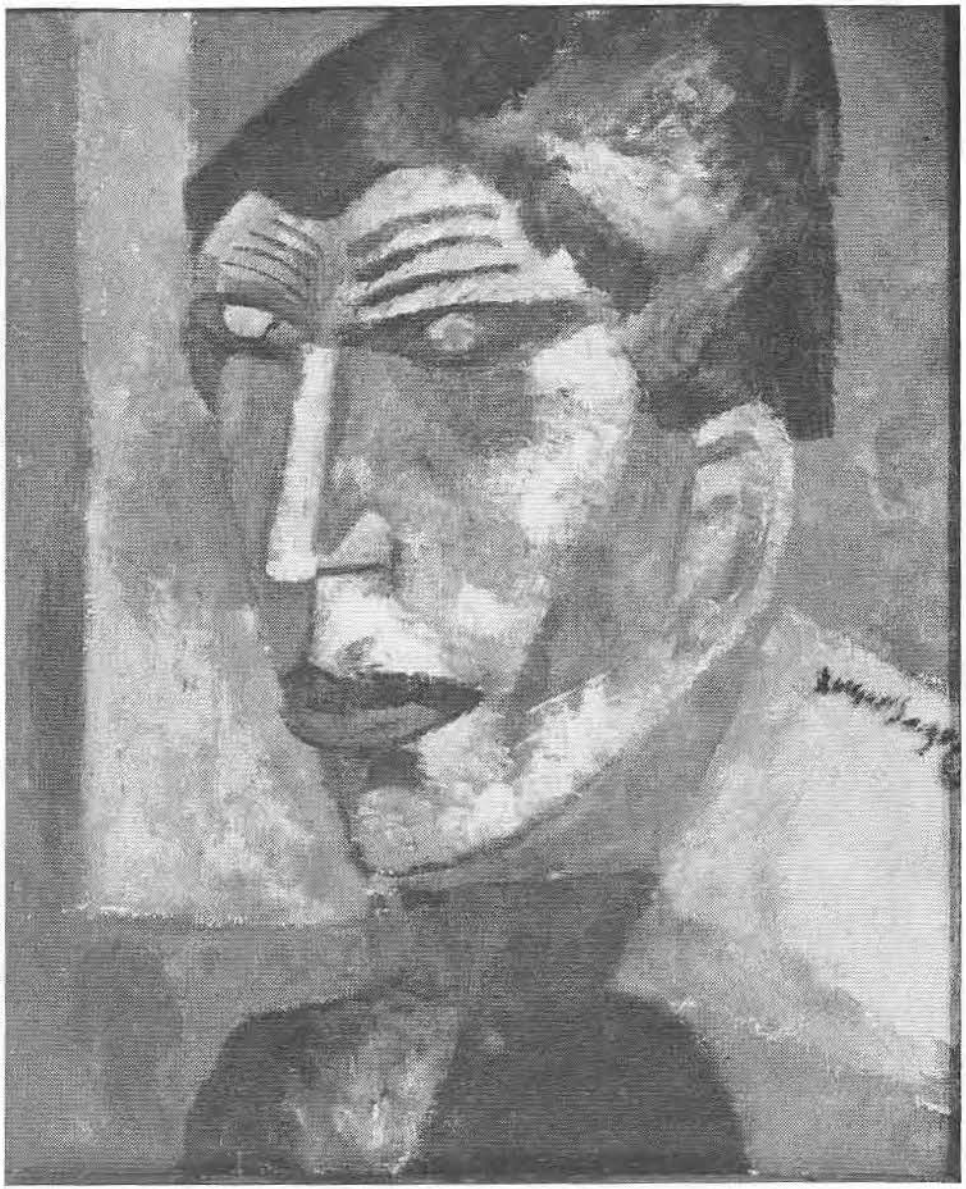
11. Chaim Soutine: *Cocoşul*

12. Maurice Vlaminck: *Peisaj*

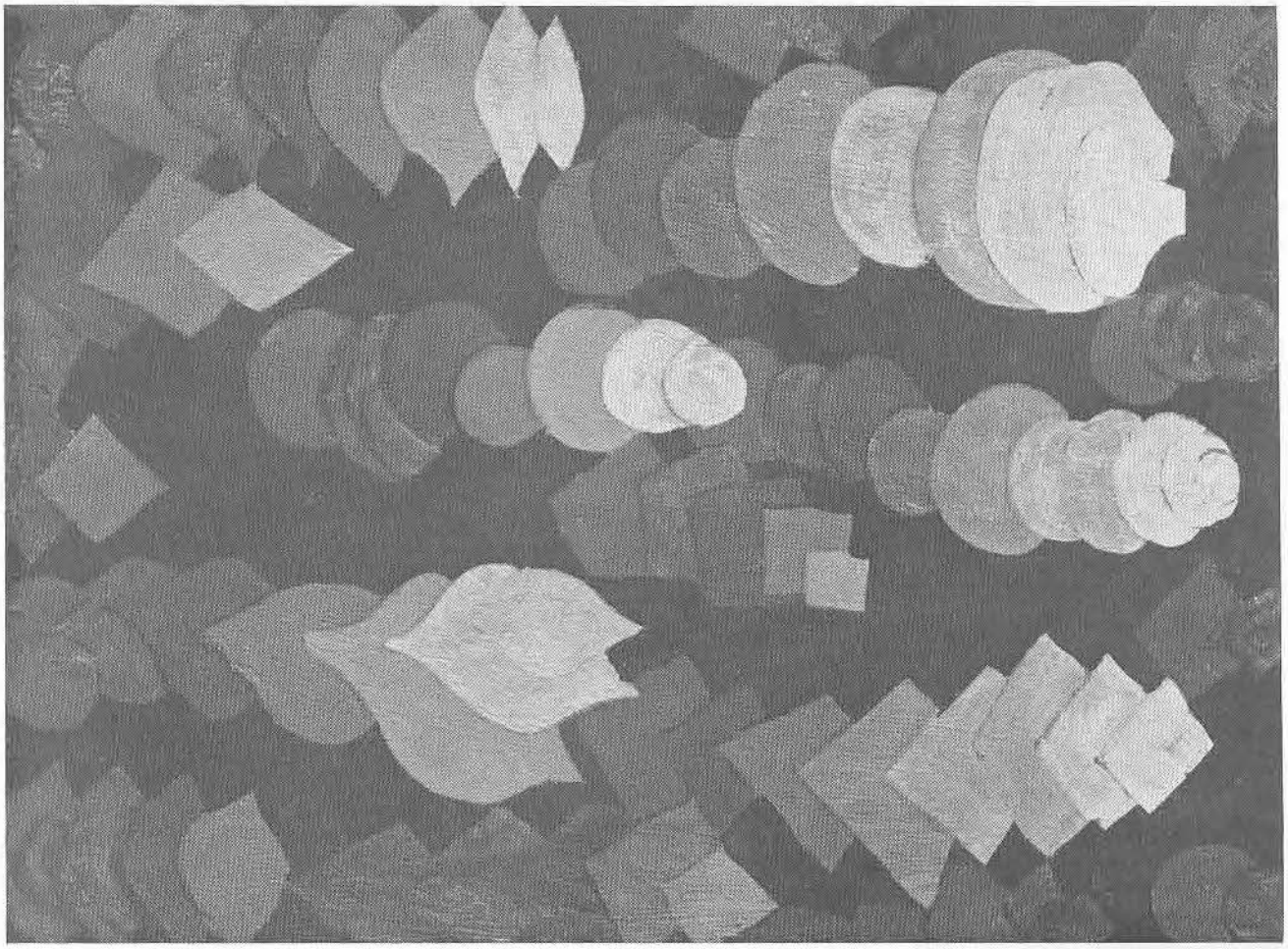
13. Marc Chagall: *Omul cu capra*



14. Emil Nolde: *Fete dansînd* (1925)

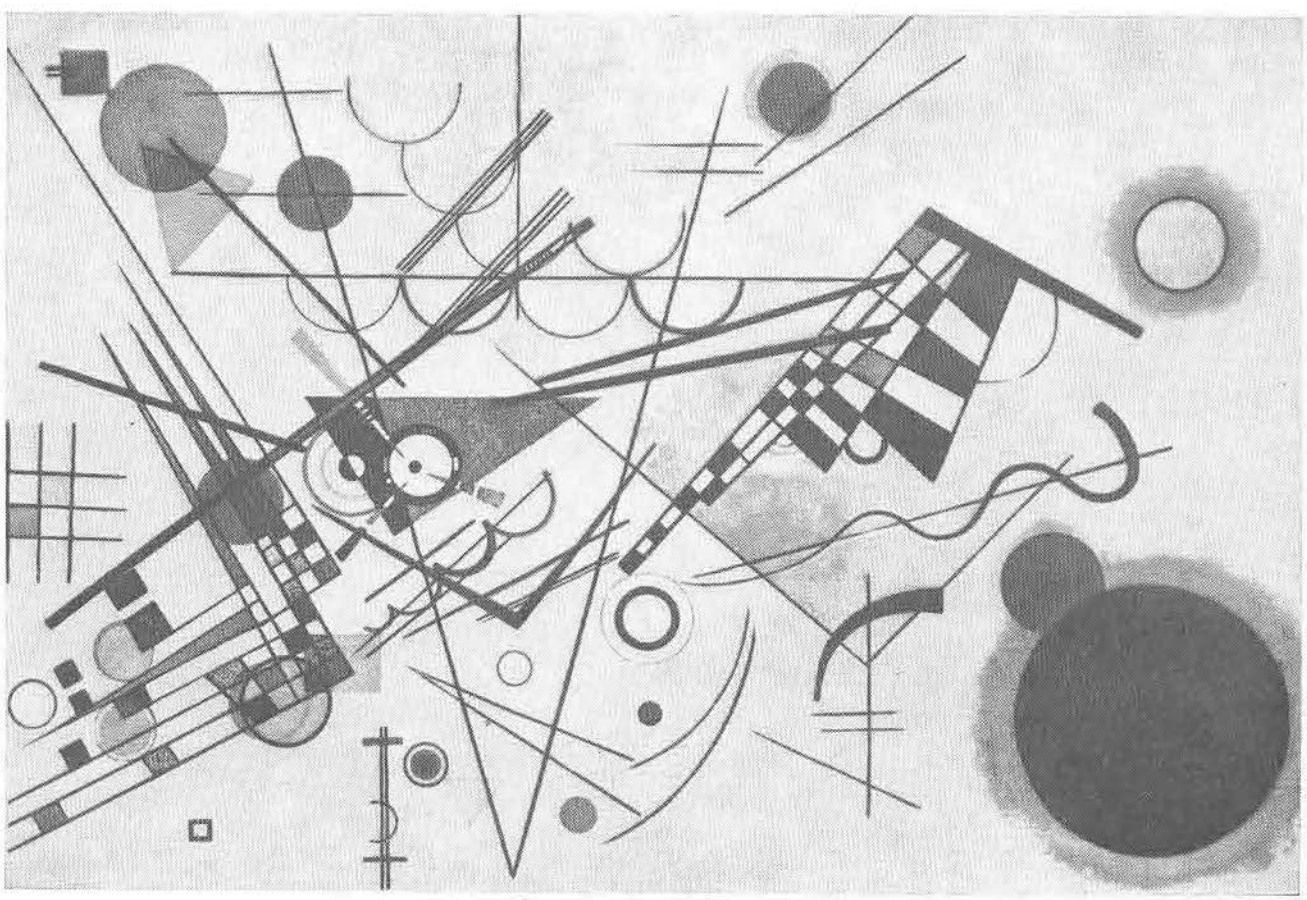


15. Lazar Segall: *Autoportret* (1919)

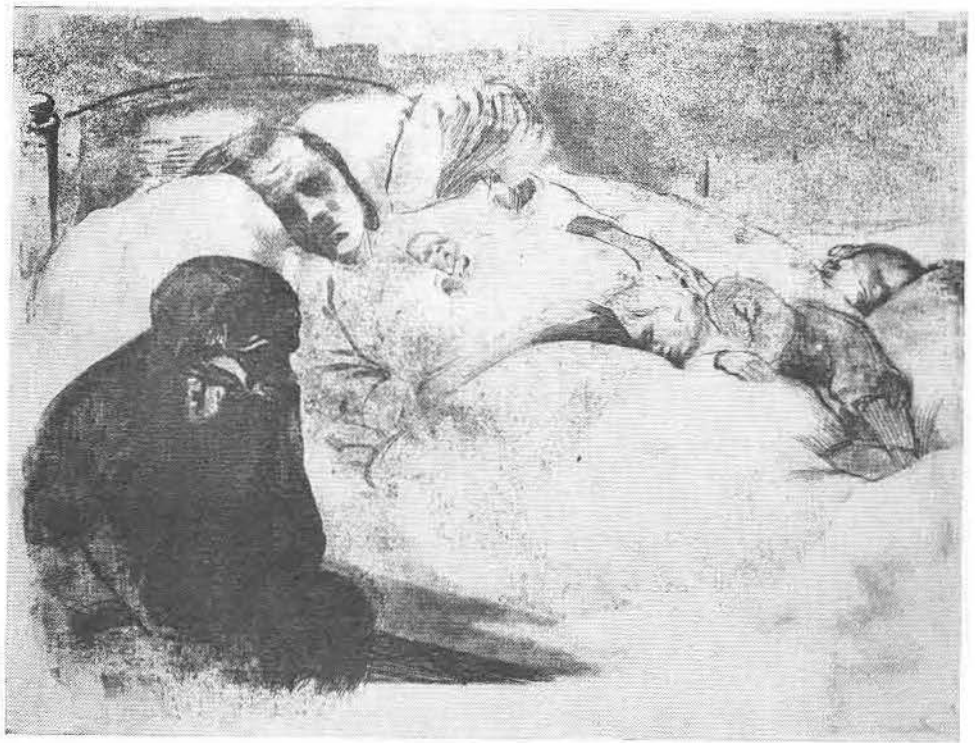


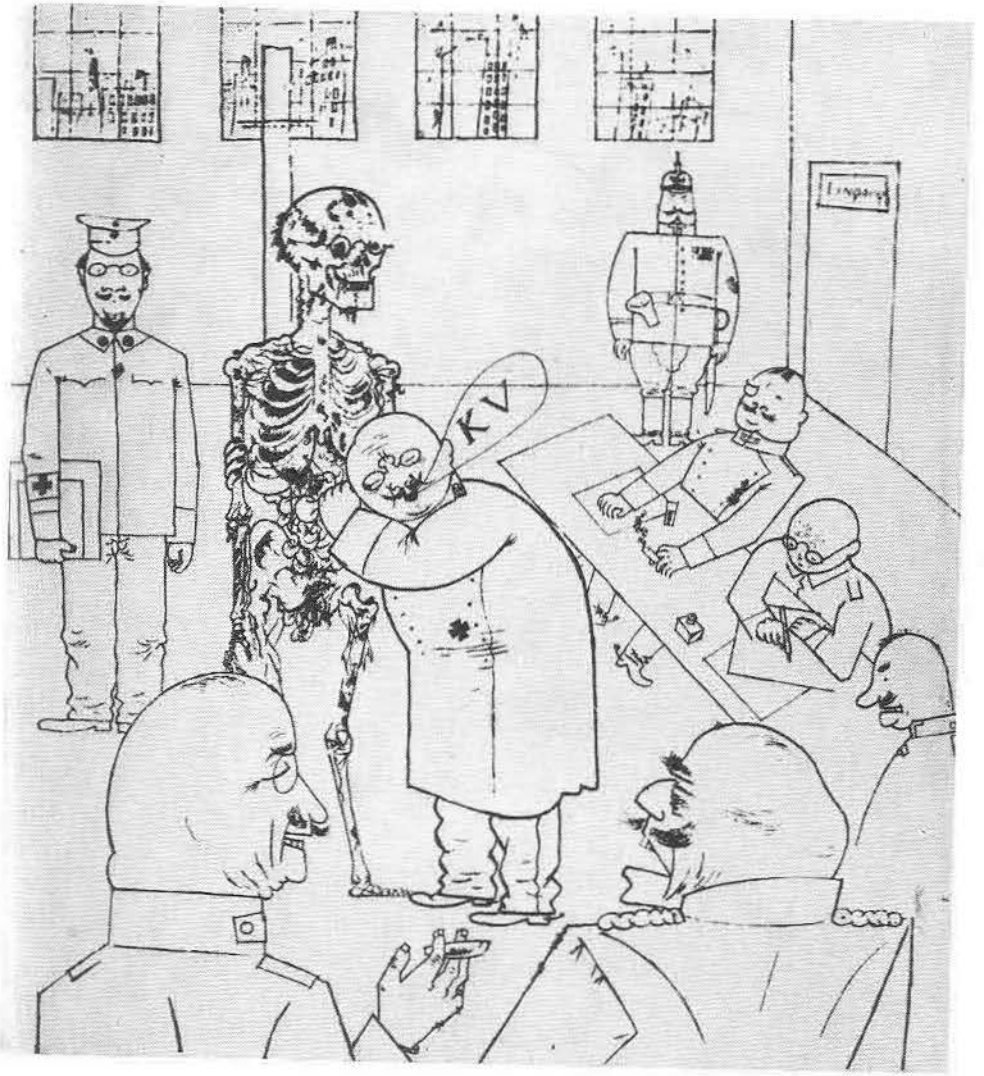
16. Paul Klee: *Creșterea plantelor nocturne* (1922)

17. Vasilii Kandinsky: *Compoziție VIII* (1923)



18. Käthe Kollwitz: *Şomaj* (1909)



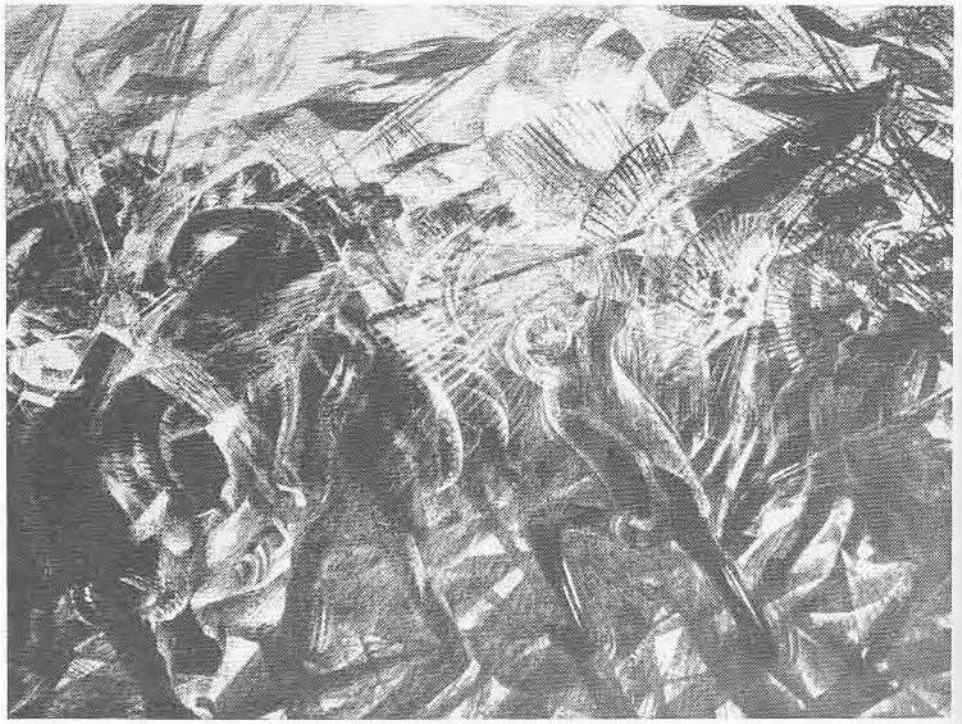


19. George Grosz: *Apt!* (1920)

21. Otto Dix: *Cele șapte păcate capitale* (1933)

20. Max Beckmann: *Noaptea* (1818–19)

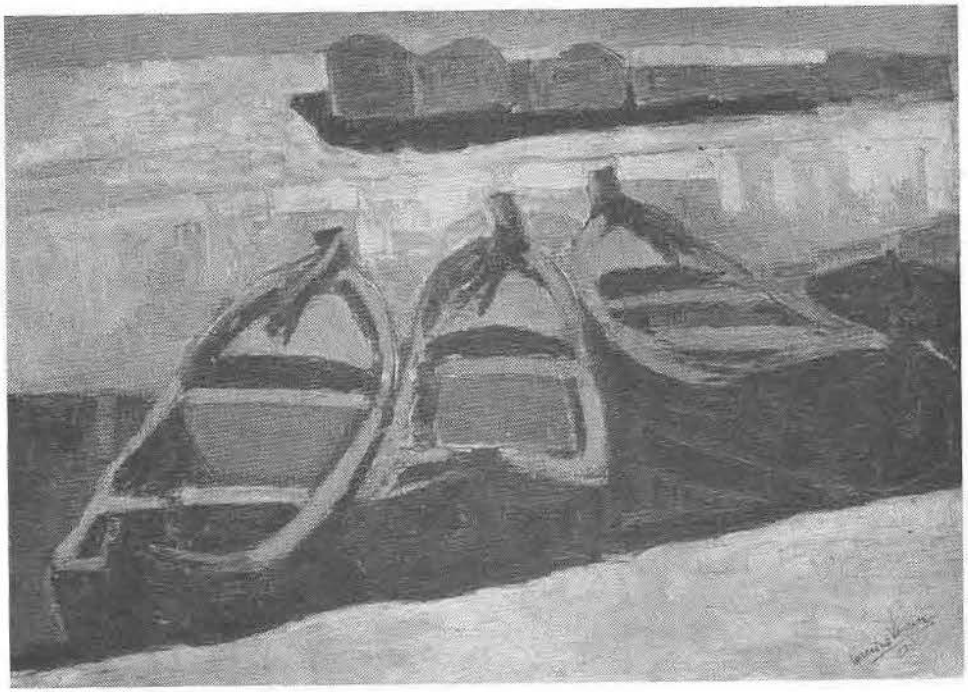
24. Carlo Carrá: *Funeraliile anarhistului Galli* (1911)



25. Mario Sironi: *Cerşetorul* (1922)

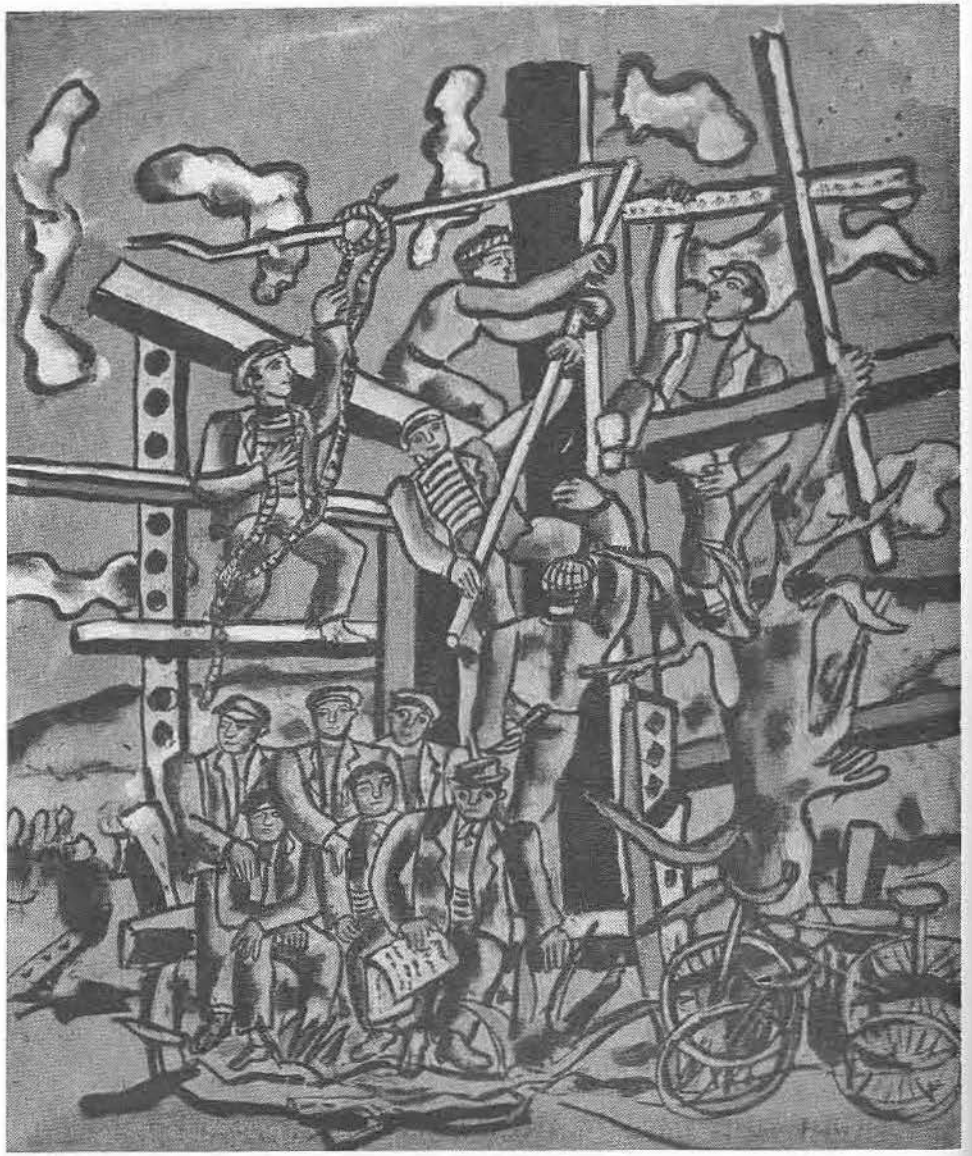
27. Ottone Rosai: *Omul care citește* (1928)

26. Lorenzo Viani: *Bărci la Viareggio*



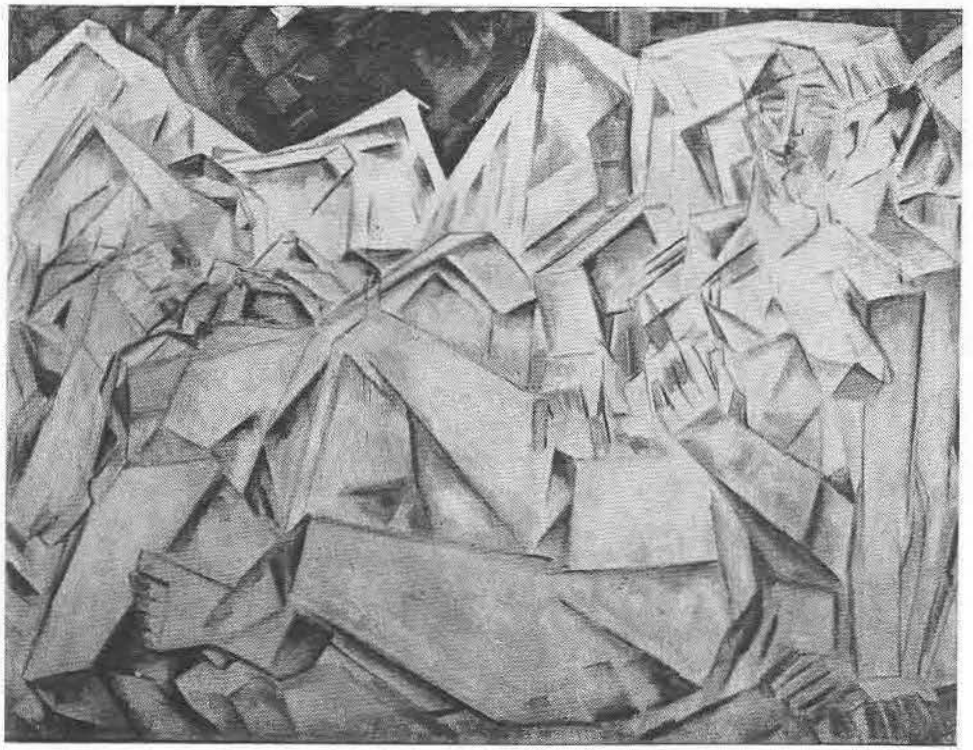
29. Pablo Picasso: *Cocoşul* (1938)

28. Gustave Permeke: *Secerătorul*



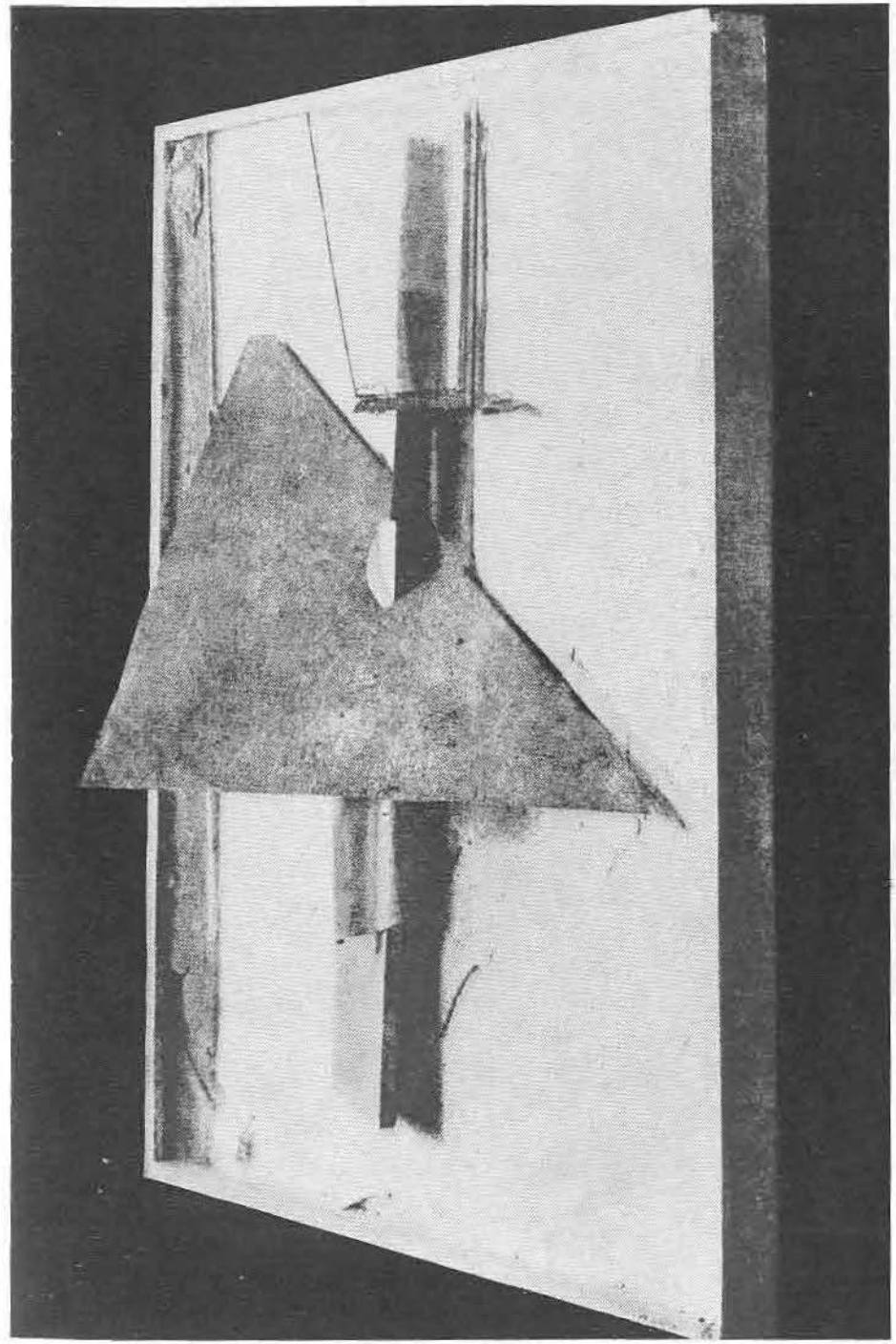
30. Fernand Léger: *Constructori*

31. Michel Larionov: *Plaja* (1909)

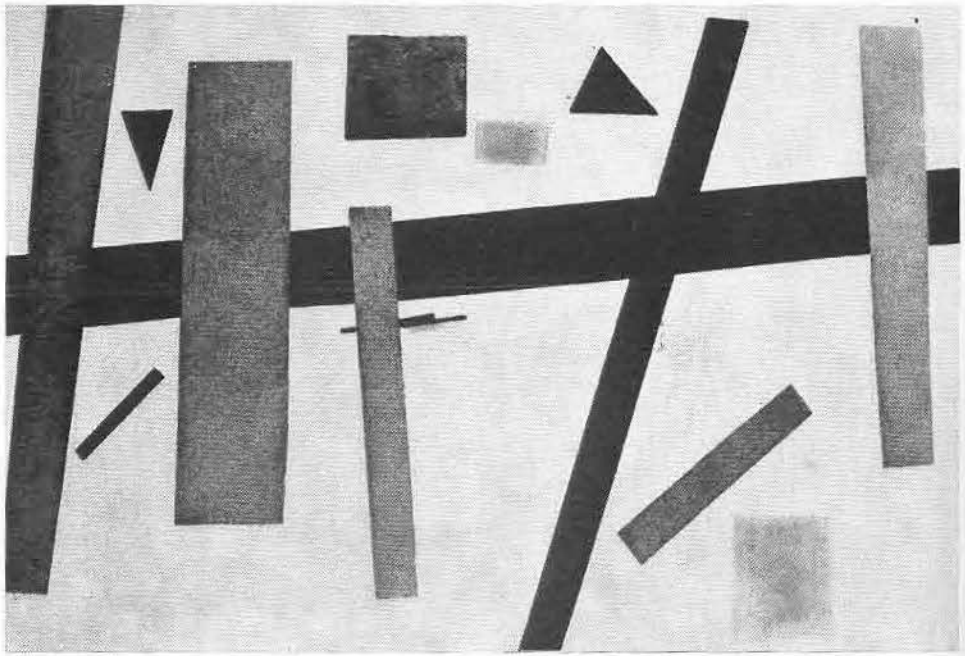


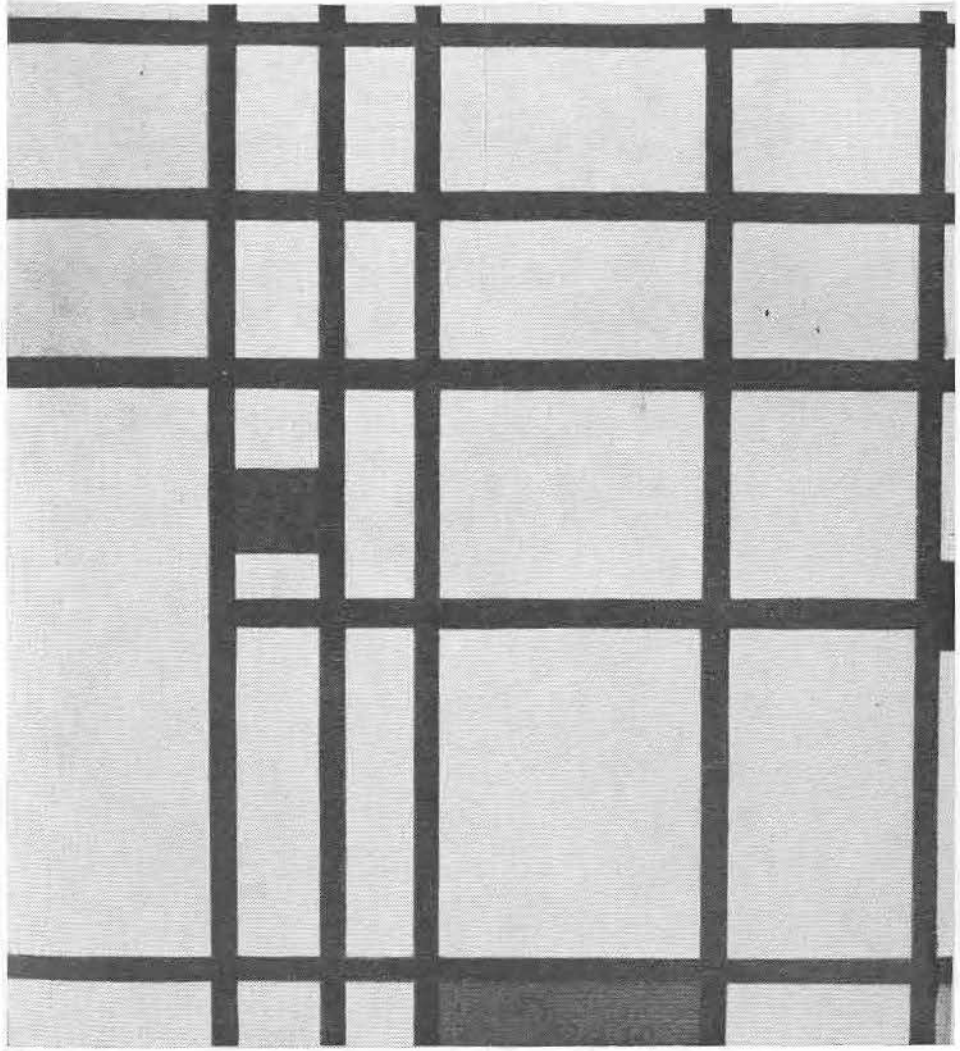
32. David Burliuk: *Zidarul* (1912)

33. Vladimir Tatlin: *Relief pictural: selecție a materialelor* (1914)



34. Kasimir Malevici: *Compoziție suprematistă* (1914–15)

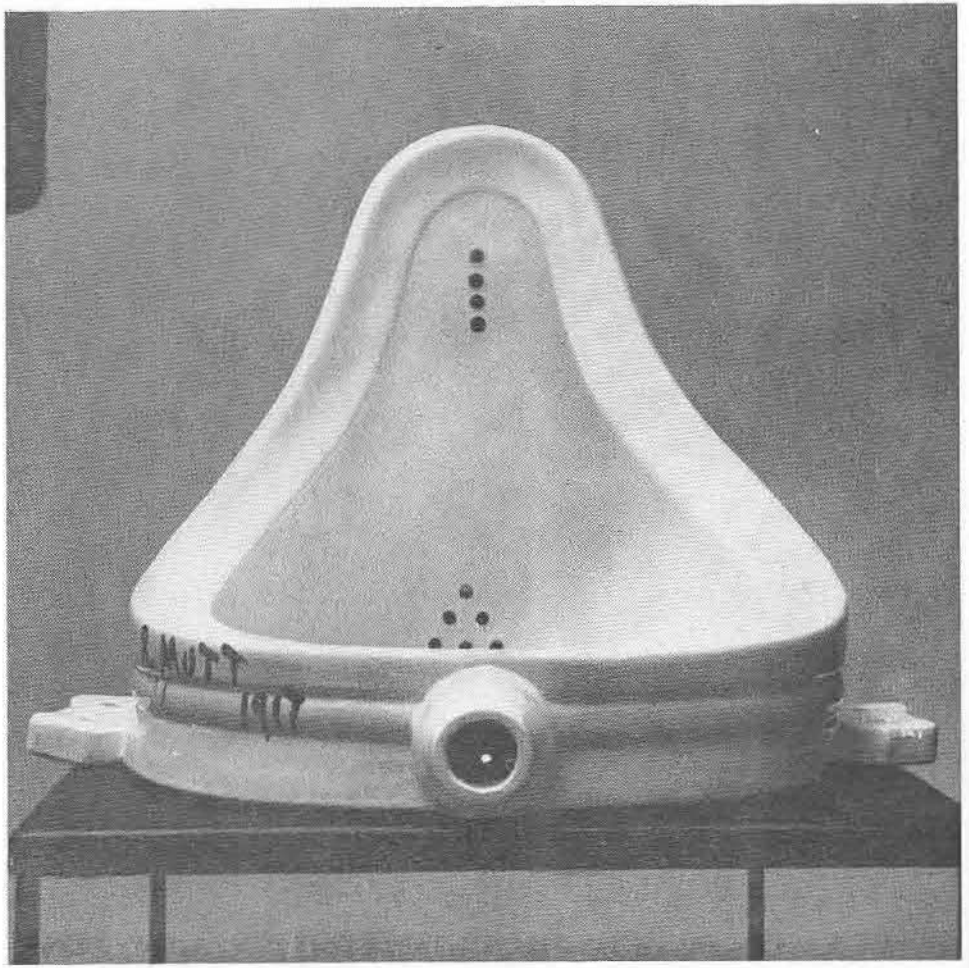




35. Piet Mondrian: *Compoziție cu roșu, galben și albastru*

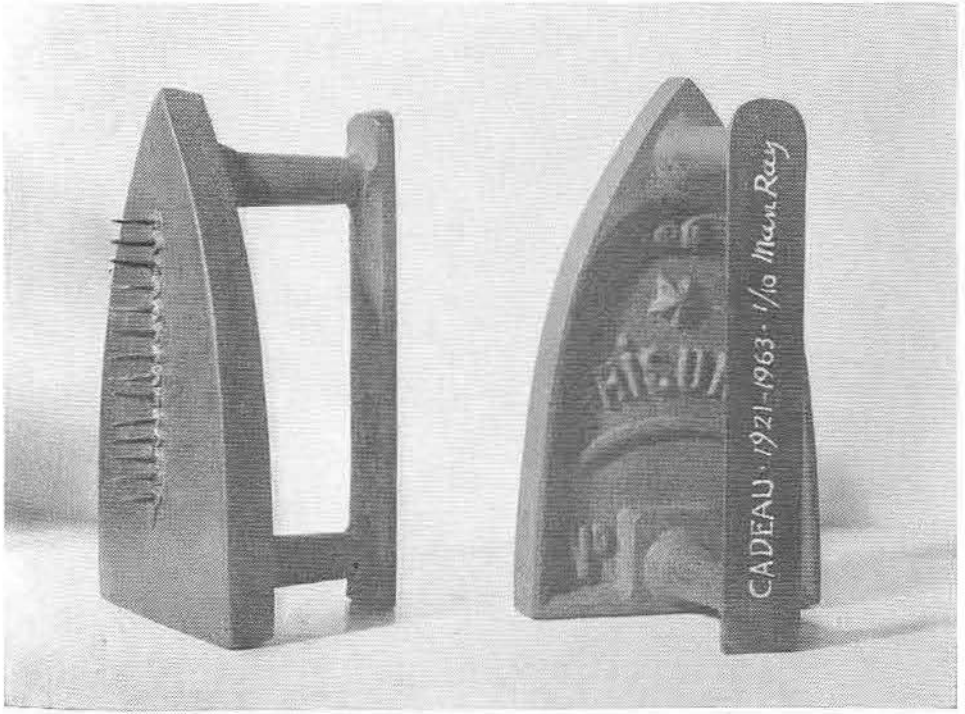
36. Salvador Dali: *Presimțirea războiului civil* (1936)

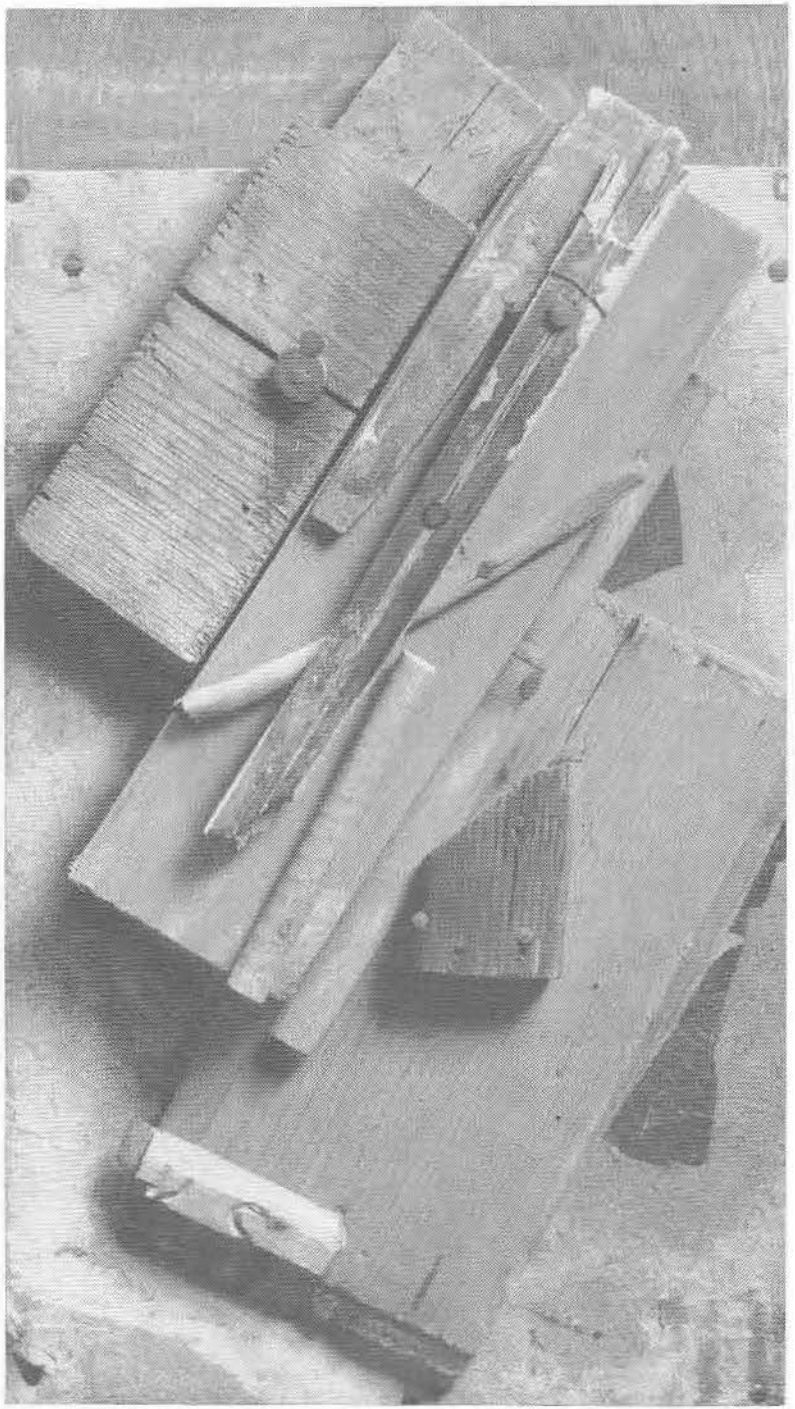
37. Alexandr Deineka: *Apărarea Petrogradului* (1927)

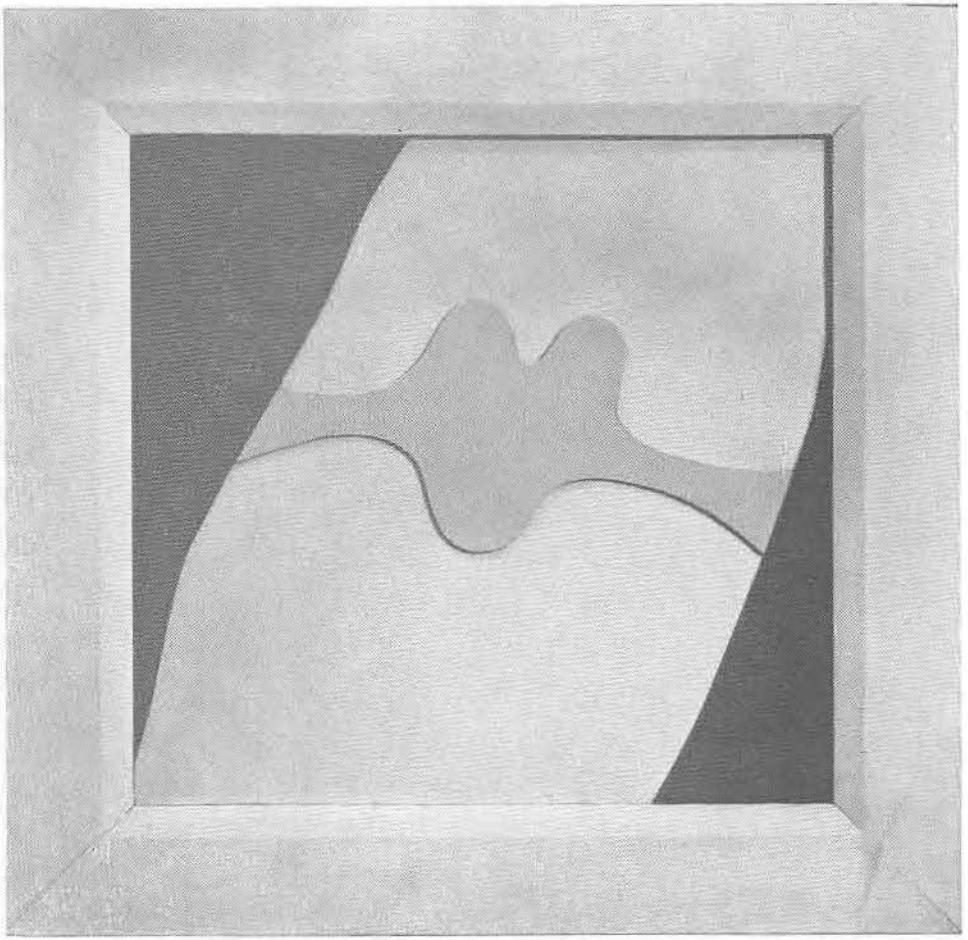


38. Marcel Duchamp: *Fîntînă* (1917)

39. Man Ray: *Dar*

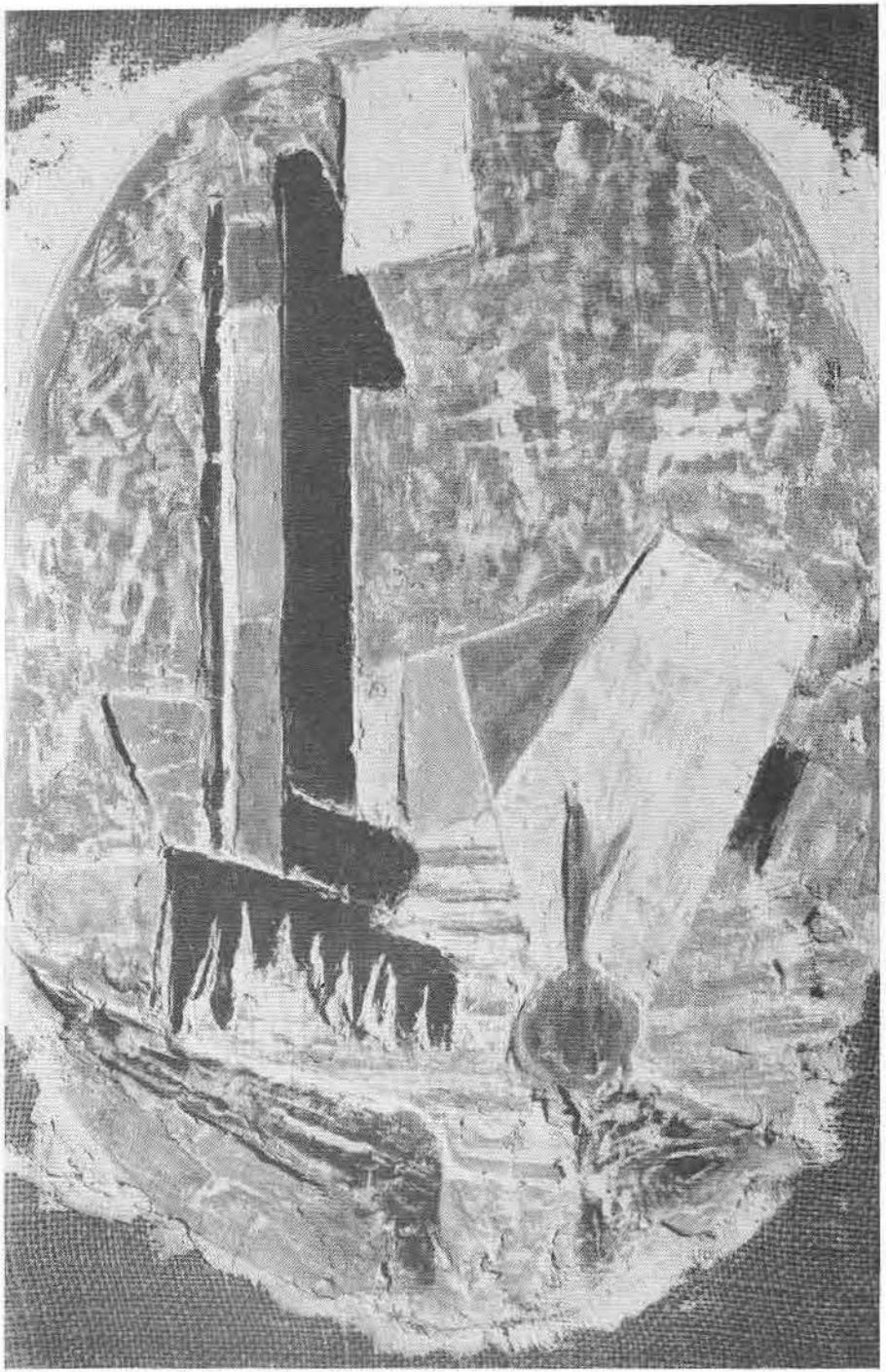




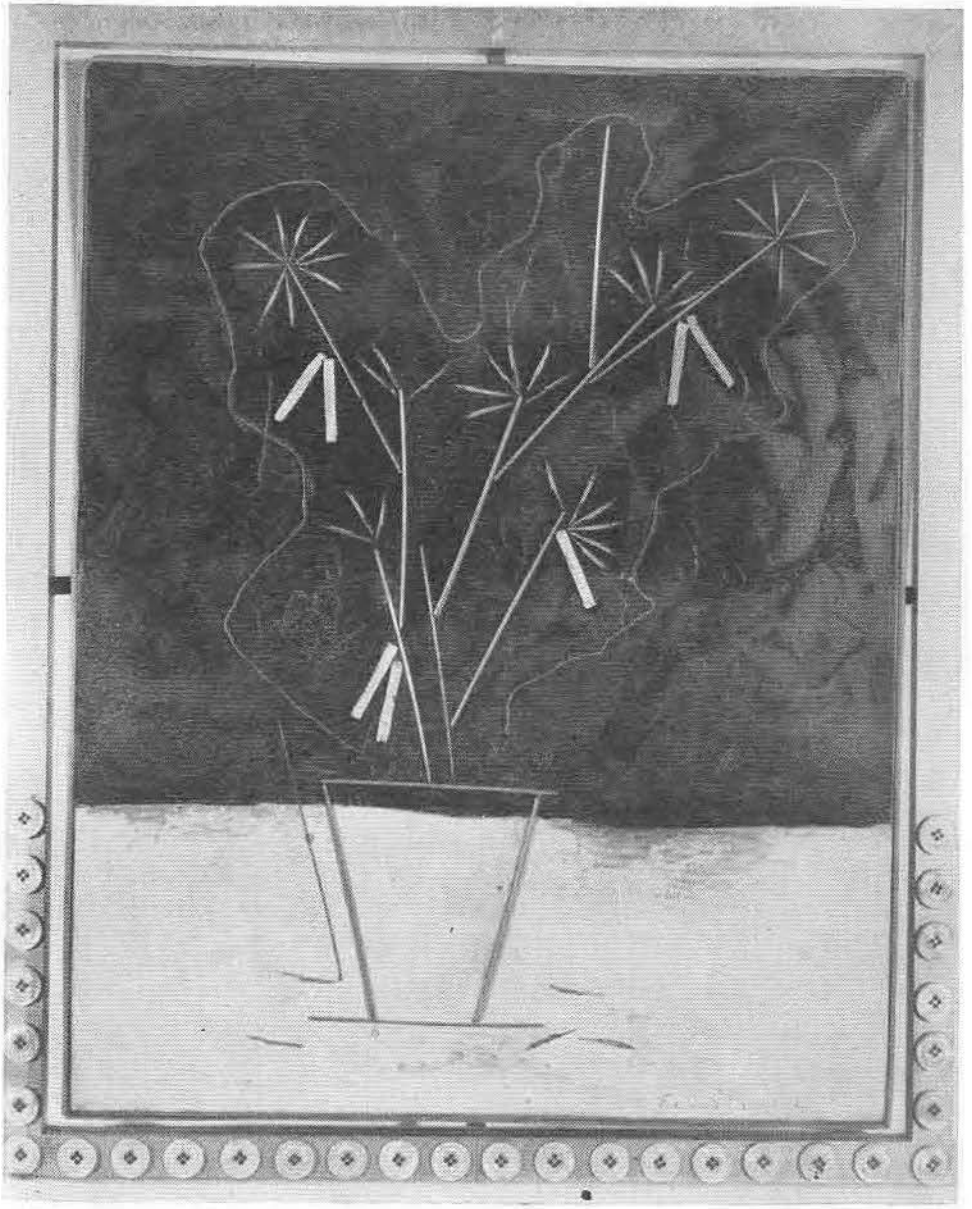


41. Hans Arp: *Buze* (1926)

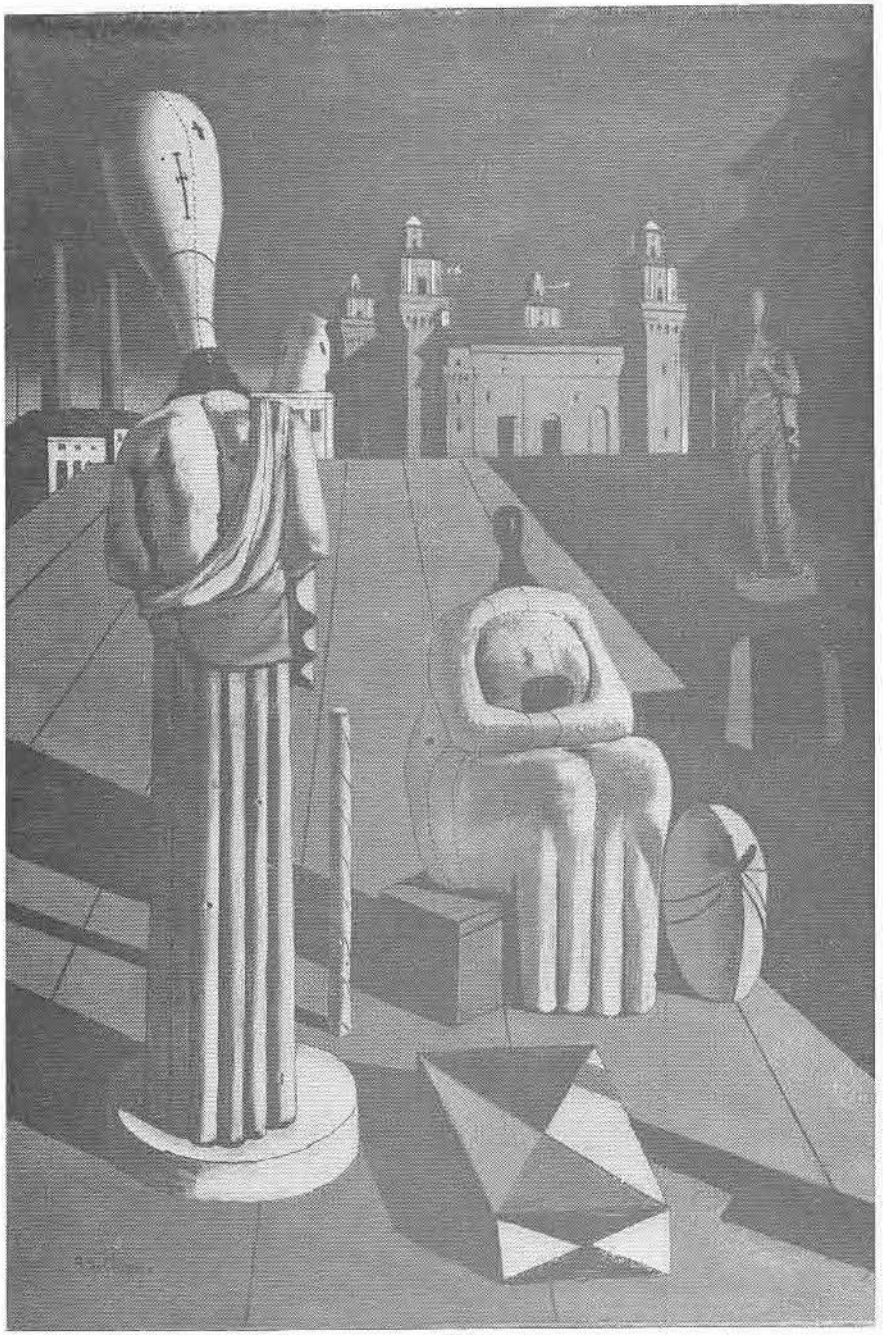
40. Kurt Schwitters: *Construcţie* (1926)



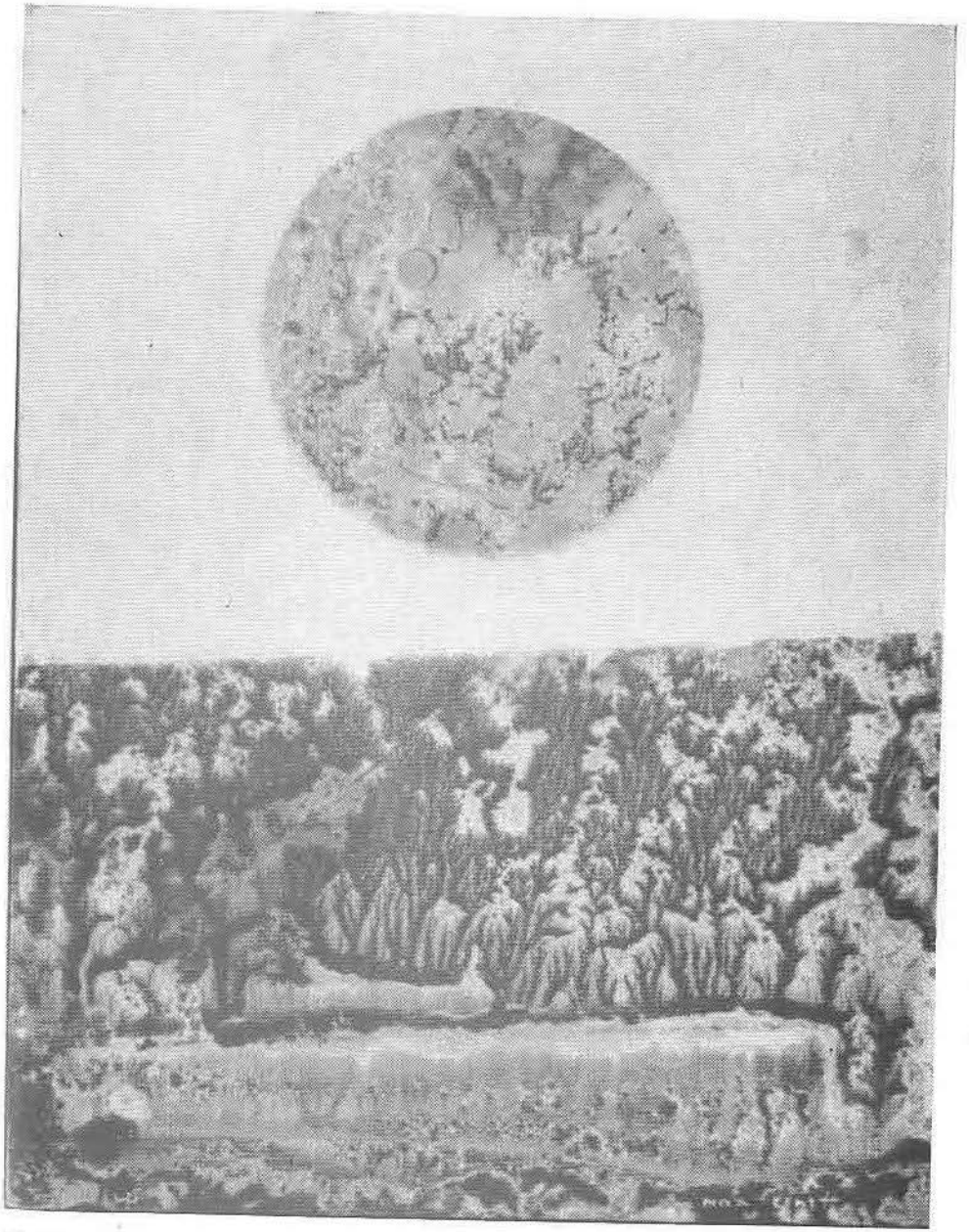
42. Marcel Tanco: *Trofeu auster* (1919)



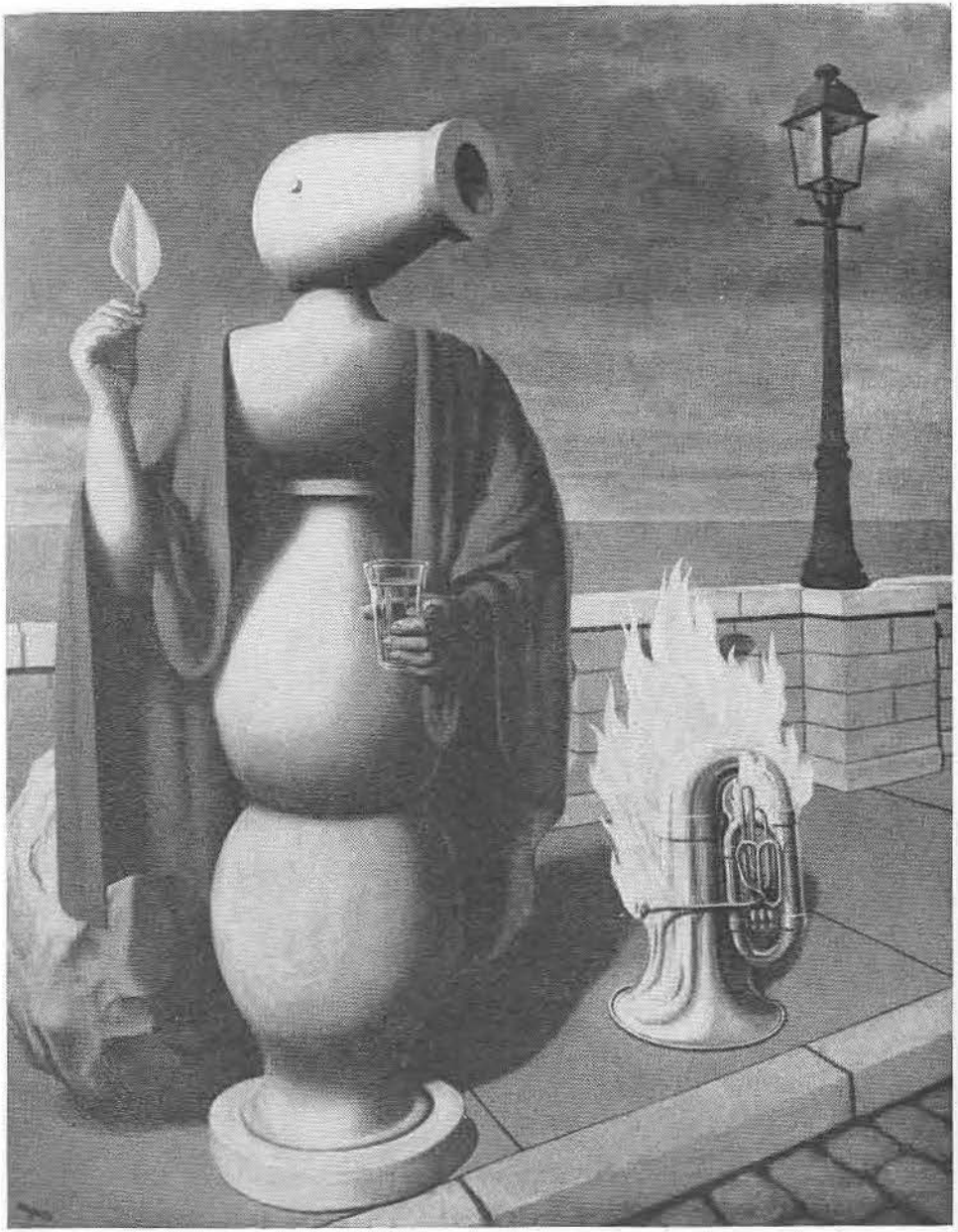
43. Francis Picabia: *Scobitori* (1920)



44. Giorgio De Chirico: *Muzele neliniştitoare* (1916)



45. Max Ernst: *Venus văzută de pe pămînt* (1962)



46. René Magritte: *Drepturile omului*

PARTEA A TREIA: DOCUMENTE

EXPRESIONISM*

Cronica Uniunii Artistice «Die Brücke»

Animați de credința în progres, într-o nouă generație de creatori și de amatori de artă, chemăm tineretul să se adune și, ca tineri ce poartă în ei viitorul, vrem să ne cucerim libertatea de acțiune și de viață, față de vechile forțe atît de dificil de distrus. Îi primim pe toți aceia care, în mod direct și cu sinceritate, își potențează propriul impuls creator.

În 1902 s-au cunoscut la Dresda pictorii Bleyl și Kirchner. Celor doi li s-a alăturat ulterior Heckel, prin intermediul fratelui său, prieten cu Kirchner. Heckel l-a adus cu sine pe Schmidt-Rottluff, pe care îl cunoștea încă de la Chemnitz. Lucrară împreună în atelierul lui Kirchner. Aici exista posibilitatea de a studia cu

* Există multe scrieri teoretice ale artiștilor expresioniști luați individual — și pe parcursul studiului am avut ocazia să citãm unele — dar nu există *manifeste* ale expresionismului. Aceasta se datorește și caracterului însuși al mișcării, care nu concepea existența unor grupări prea programatice ce ar fi îngrădit libertatea individuală. Un *manifest* propriu-zis ar putea fi considerată conferința pe care K a s i m i r E d s c h m i d a ținut-o în 1917: *Cu privire la expresionismul în poezie*, din care am citat, de asemenea, în studiu, ample pasaje. Oricum, *manifeste* artistice nu există. *Cronica Uniunii Artistice «Die Brücke»*, scrisă de Kirchner în 1913, e destul de puțin reprezentativă, și, mai mult, a fost refuzată de ceilalți artiști din grup, ba chiar această *Cronică* a fost pretextul risipirii grupării însăși. Textul care urmează este traducerea publicată de Umbro Apollonio în cartea sa *«Die Brücke» e la cultura dell'espressionismo, Alfieri, Venezia*, 1952.

maximă naturaleță nudul, fundament al tuturor artelor figurative. Desenînd în acest fel, s-a format în toți convingerea că este necesar să extragem din viață inspirația creatoare, și de a ne reface în urma experienței directe. Într-un caiet, *Odi profanum*, fiecare scria și desena, una lîngă alta, propriile idei, și astfel se confruntau diferitele caractere. În acest mod se pomeniră, fără să-și dea seama de acest lucru, că formează un grup, care primi numele *Die Brücke*. Fiecare îl însufleța pe celălalt. Kirchner introduse din Germania meridională gravura în lemn, pe care el, atras de vechile gravuri de la Nürnberg, o repusese în drepturi și cinstire. Heckel grava pentru întîia oară figuri în lemn; Kirchner îmbogăți această tehnică colorîndu-și lucrările și căută ritmul formei închise în piatră și în cositor. Schmidt-Rottluff făcu primele litografii în piatră. Întîia expoziție a grupului a fost organizată la Dresda, în niște localuri ciudate; dar nu află nici o recunoaștere. Dresda oferea, cu toate astea, multe motive de inspirație, cu farmecul peisajului și vechea ei civilizație. *Die Brücke* și-i descoperi aici și pe cei dintîi înaintași, în cîmpul istoriei artei, în Cranach, Beham și alți maeștri germani din Evul Mediu. Cu prilejul unei expoziții a lui Amiet la Dresda, acesta fu numit membru al grupului *Die Brücke*. Îl urmă, în 1905, Nolde. Caracterul său fantastic aduse o notă nouă în *Die Brücke*, îmbogățindu-i expozițiile cu interesanta tehnică a gravurii sale, în timp ce el învăța să le cunoască pe cele ale xilografiilor noastre. La invitația sa, Schmidt-Rottluff merse să-l întîlnească la Alsen. Mai tîrziu, Schmidt-Rottluff și Heckel plecară la Dangast. Aerul aspru al Mării Nordului determină, mai ales în Schmidt-Rottluff, un impresionism monumental.

Între timp Kirchner, la Dresda, continua compoziția în atelier: la Muzeul Etnografic găsi analogii cu propria-i operă în sculptura neagră și în ciopliturile în lemn din Pacific. Dorința de a se elibera de sterilitatea academică îl aduse pe Pechstein la *Die Brücke*. Kirchner și Pechstein se deplasară la Gollverode pentru a lucra împreună. În sălile Richter din Dresda a fost găzduită expoziția grupului *Die Brücke* la care participau cu lucrări și noii săi membri. Expoziția i-a impresionat puternic pe tinerii artiști din Dresda. Heckel și Kirchner încercară să armonizeze ambianța cu noua pictură. Kirchner împodobi localul cu picturi murale și lucrări à « batik », la care colaboră și Heckel. În 1907 Nolde părăsi grupul *Die Brücke*. Heckel și Kirchner merseră în regiunea lacurilor Moritzburg pentru a studia nudul în aer liber. Schmidt-Rottluff lucra la Dangast pentru a-și finisa ritmul coloristic. Heckel făcu o călătorie în Italia și se întoarse de acolo plin de entuziasm pentru arta etruscă. Pechstein plecă la Berlin pentru a se ocupa de arta decorativă. Încercă să introducă noua pictură în Secesiune. Kirchner cunoscu la Dresda tragerea manuală a litografiei. Bleyl, care se dedicase învățămîntului, abandonă *Die Brücke* în 1909. Pechstein se duse la Dangast la Heckel. În același an veniră amîndoi la Moritzburg, la Kirchner, pentru a picta nudul în aer liber. În 1910 repudierea tinerilor pictori germani de către vechea Secesiune provocă întemeierea « Noii Secesiuni ». Pentru a sprijini poziția lui Pechstein în sînul acesteia aderară la ea și Heckel, Kirchner și Schmidt-Rottluff. La prima expoziție a Noii Secesiuni ei îl cunoscură pe Müller. În atelierul lui o găsiră pe *Venus* a lui Cranach, ai cărei mari admiratori erau și ei. Armonia sensibilă între viața și opera sa, îl purtă în mod logic pe Müller în rîndul membrilor grupului *Die Brücke*. El aduse cu sine gustul pentru pictura cu clei. Pentru a păstra neștirbite scopurile grupului *Die Brücke*, membrii acestuia demisionară din Noua Secesiune. Își promiseră reciproc să expună la « Secesiune » numai împreună. Urmă o expoziție *Die Brücke*, în localurile Galeriei de Artă Gurlitt. Pechstein își călcă promisiunea făcută grupului *Die Brücke*, deveni membru al « Secesiunii » și fu radiat. « Sonderbund » invită grupul *Die Brücke* în 1912 la expoziția sa de la Köln, și le încredință lui Heckel și Kirchner pictarea capelei de acolo. Cei mai mulți din membrii asociației *Die Brücke* se află acum la Berlin. *Die Brücke* și-a păstrat și aici caracterele ei fundamentale. Întărită lăuntric, *Die Brücke* iradiază noile valori artistice asupra întregii producții artistice moderne în Germania. Imună la influențele contemporane, Cubism, Futurism etc., ea luptă pentru o civilizație umană care să constituie adevăratul fundament al artei. Acestei finalități grupul *Die Brücke* îi datorează actuala sa poziție în viața artistică.

E. L. KIRCHNER

Prietenii grupului Die Brücke

De-a lungul anilor în jurul grupului *Die Brücke* s-a strîns un întreg șir de prieteni. Ei au fost numiți membrii pasivi și au primit publicația anuală. Începînd din anul 1906 au fost publicate mape cu lucrări grafice ale membrilor, tipărite manual — 1906: Bleyl, Heckel, Kirchner; 1907 Amiet, Nolde, Schmidt-Rottluff; 1908 Heckel, Kirchner, Pechstein; 1909 trei Schmidt-Rottluff; 1910 trei Kirchner; 1911 trei Heckel; 1912 trei Pechstein; 1913 cronica grupului *Die Brücke*.

Membrii grupului Die Brücke

Cuno Amiet Erich Heckel Ernst Ludwig Kirchner Otto Müller Karl Schmidt-Rottluff.

Despre pictură

Pictura este arta care reprezintă un fenomen pe un plan sensibil. Mijlocul picturii este culoarea, ca fond și linie. Pictorul transformă în operă de artă concepția sensibilă a experienței sale. Printr-un exercițiu necontenit el învață să se folosească de mijloacele sale. Nu există reguli fixe pentru aceasta. Regulile pentru opera individuală se formează în timpul lucrului, prin intermediul personalității creatorului, maniera tehnicii sale și rezultatul pe care și-l propune. Aceste reguli se pot descifra în opera încheiată, dar niciodată nu se poate construi o operă pe baza unor legi sau modele. Bucuria sensibilă pentru fenomenul văzut este, încă de la început, originea tuturor artelor figurative. Astăzi fotografia reproduce cu exactitate obiectul. Pictura, eliberată de această invenție, își recapătă libertatea de acțiune. Sublimarea instinctivă a formei într-un eveniment sensibil se traduce pe plan din impuls. Ajutorul tehnic al perspectivei devine un mijloc de compoziție. Opera de artă se naște din transpunerea totală a ideii personale în lucrare.

E. L. KIRCHNER

Despre grafică

Mobilul graficii este bucuria de a transmite în mecanică partea manuală a personalității autorului.

Die Brücke cultivă trei tehnici grafice: xilografia, litografia și gravura.

Xilografia valorifică la maximum elementul liniar, grație marii sale simplificări. Tăierea plată a golurilor și utilizarea structurii lemnoase permit bogate gradații de ton.

Litografia redă desenul în modul cel mai direct. Grație tratării cu rășină și folosirii acizilor pe suprafață, echivalează și ea cu o tehnică grafică.

În gravura pe metal se preferă lucrul cu vîrf uscat. Formarea automată a șanțurilor de mînă redă mai intim personalitatea decît acvaforte. Eleganța semnului este pusă în lumină, cel mai bine, pe metalul lucios.

Imprimarea manuală îngăduie folosirea tuturor acestor trei tehnici în atelier și încredințează autorului ultimele finisări tehnice.

E. L. KIRCHNER

Manifestul Dada 1918

Magia unui cuvînt —
DADA — care i-a adus pe ziariști
înaintea ușii unei lumi
neprevăzute, nu are pentru noi nici o importanță.

Pentru a lansa un manifest este necesar:
A. B. C.
să te înfurii și să-ți ascuți aripile pentru a cuceri și a răspîndi atîția mari și mici a,b,c, și să iscălești, să țipi, să blestemi, să dispui proza în chip de evidență absolută, irefutabilă, să-ți dovedești propriul non plus ultra și să susții că noutatea se aseamănă cu viața așa cum ultima apariție a unei cocote dovedește esența lui Dumnezeu. Existența sa a fost deja demonstrată de acordeon, de peisaj și de cuvîntul dulce. A-ți impune propriul A.B.C. e un lucru natural și,

* *Manifestul Dada 1918* este primul manifest al mișcării. A fost scris de Tristan Tzara și publicat în acel an în numărul 3 al revistei *Dada* din Zürich. Un text important pentru istoria dadaismului este și *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* pe care Tzara l-a scris în 1916. Manifestul din 1918 este, totuși, mult mai tipic și mai explicit în intenții. De egală importanță este și *Manifestul despre amorul slab și amorul amar*, scris tot de Tzara, citit la Paris în ziua de 12 decembrie 1920 la Galerie Povolozky și publicat apoi în numărul 4 al revistei *La vie des lettres*. În traducerea acestor două texte, în mod inevitabil, unele jocuri de cuvinte s-au pierdut.

de aceea, deplorabil. Toți o fac, totuși, sub formă de cristal-bluff-madonă sau de sistem monetar, de produs farmaceutic sau de picioare dezvelite ce invită la primăvară arzătoare și sterilă. Iubirea noului este o cruce simpatică ce demonstrează o ingenuă nepăsare, semn fără cauză, labil și pozitiv. Dar și această nevoie e învechită. Trebuie să însuflețim arta cu supremă simplitate: noutate. Sîntem umani și adevărați din amuzament, sîntem impulsivi și vibranți pentru a crucifica plictiseala. La răscrucile luminilor, treaz și atent, spionînd anii în pădure. Eu scriu un manifest și nu doresc nimic și cu toate astea spun anumite lucruri și sînt din principiu împotriva manifestelor, cum, de altfel, sînt împotriva principiilor, decilitri pentru măsurarea valorii morale a fiecărei fraze. Prea multă comoditate. Aproximația a fost inventată de impresioniști. Scriu acest manifest pentru a demonstra cum se pot face împreună acțiunile cele mai contradictorii dintr-o singură, proaspătă, suflare; sînt împotriva acțiunii și în favoarea contradicției continui, dar sînt și pentru afirmație. Nu sînt nici pentru pro nici pentru contra și nu vreau să explic nimănui pentru ce urăsc bunul simț.
DADA — iată cuvîntul care conduce ideile la vînătoare; orice burghez e un mic dramaturg, născocește diferite discursuri și în loc să așeze personajele la locul lor, potrivit cu calitatea inteligenței sale, crisalide pe scaune, caută cauzele sau scopurile (urmînd metoda psihoanalitică pe care o practică) pentru a da consistență intrigii sale, istorie care vorbește și se definește. Spectatorul care caută să explice un cuvînt este un intrigant: (a cunoaște). Din refugiul vătuit al complicațiilor șerpuite este necesar să manipulăm propriile instincte. De aici se nasc nefericirile vieții conjugale.
A explica: divertisment de pîntece roșii în morile craniilor goale.

DADA NU ÎNSEAMNĂ NIMIC

Dacă cineva găsește că e inutil, dacă cineva nu vrea să-și piardă vremea cu un cuvînt care nu înseamnă nimic... Primul gînd care se rotește prin aceste capete este de ordin bacteriologic: a-i afla originea etimologică, istorică, sau măcar psihologică. Din ziare aflăm că negrii Kru numesc coada vacii sfinte: DADA. Cubul și mama, într-un anumit ținut din Italia, primesc numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmație în rusește și în românește DADA. Ziariștii atotștiutori văd în toate astea o artă pentru copii, alți sfinți înșiși se numesc copii ai luminii, reîntoarcerea la un

primitivism uscat și zgomotos, zgomotos și monoton. Nu este cu putință să construiești sensibilitatea pe un cuvînt. Orice sistem converge spre o plicticoasă perfecțiune, stagnantă idee a unei mlaștini aurite, relativ produs uman. Opera de artă nu trebuie să fie frumusețea în sine însăși pentru că frumusețea este moartă; nici veselă, nici tristă, nici clară, nici obscură, amuzîndu-se sau maltratînd personalitățile distinse, servindu-le pateuri de sfinte aureole sau sudorile unei goane în arc printre atmosfere. O operă de artă nu este niciodată frumoasă prin decret, în mod obiectiv și pentru toți. Critica este, de aceea, inutilă, nu există decît subiectiv, fără cel mai mic caracter de generalitate. Există oare cineva care crede că a aflat baza psihică comună întregii umanități? Textul lui Isus și Biblia acoperă cu aripile lor largi și binevoitoare: rahatul, bestiile, zilele. Cum se poate face ordine în haosul de infinite și informe variațiuni care este omul? Principiul «iubește pe aproapele tău» este o ipocrizie. «Cunoaște-te pe tine însuți» este o utopie mai acceptabilă deoarece cuprinde și ticăloșia. Nici un pic de milă. După masacru ne rămîne încă speranța unei umanități purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să tîrăsc pe alții în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare își făurește arta sa, în maniera sa, cunoscînd fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și de spasme fertile. Stalactite: a le căuta pretutindeni, în ieslele lărgite de durere, cu ochii albi ca iepurii îngerilor.

Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei care sînt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nici o teorie. Ajunge cu academiile cubiste și futuriste, laboratoare de idei formale. Arta servește la acumulat bani sau la a-i gîdila pe drăguții burghezi? Rimele își acordă clinchetul cu monedele și muzicalitatea alunecă de-a lungul liniei pîntecului văzut din profil. Toate grupările de artiști au sfîrșit la această bancă chiar dacă au călărit pe comete diferite. E vorba de o poartă deschisă spre posibilitățile de a te rostogoli între perne și o masă bună.
Și aici noi aruncăm ancora în pămîntul gras. Aici nu avem dreptul de a proclama aceasta pentru că noi am cunoscut fiorii și trezirea. Fantome bete de energie, noi înfigem tridentul în carnea distrată. Sîntem plini peste măsură de blesteme cu abundența tropicală a vegetațiilor vertiginoase; gumă și ploaie este sudoarea noastră, sîngerăm și ne pîrjolește setea.
Sîngele nostru este viguros.

Cubismul s-a născut din simplul mod de a privi un obiect: Cézanne picta o ceașcă cu douăzeci de centrimetri mai jos decît ochii săi, cubiștii o privesc de sus complicîndu-i aspectul cu o secțiune perpendiculară pe care o dispun cu bravură, lateral. (Nu uit pe creatori, nici marile rațiuni ale materiei, pe care le-au făcut definitive). Futurismul vede aceeași ceașcă într-o mișcare succesivă de obiecte unul lîngă altul, adăugînd în chip malițios cîteva linii-forță. Asta nu împiedică ca pînza să fie un tablou bun sau rău, destinat folosirii capitalurilor intelectuale.
Noul pictor creează o lume ale cărei elemente sînt, în același timp, mijloace, o operă sobră și definită, fără subiect. Noul artist protestează: nu mai pictează (reproducere simbolică și iluzionistă) ci creează direct în piatră, lemn, fier, cositor, mase de organisme mobile care pot fi întoarse în toate sensurile de vîntul limpede al senzațiilor imediate.
Orice operă picturală sau plastică este inutilă; să fie cel puțin un monstru care îngrozește spiritele servile și nu ceva dulceag ce servește drept ornament în sufrageriile acelor animale în haine civile care ilustrează atît de bine această fabulă tristă a umanității.
Un tablou este arta de a face să se întîlnească două linii, care din punct de vedere geometric s-a constatat că sînt paralele, de a le face să se întîlnească pe o pînză, înaintea ochilor noștri, într-o realitate care ne transferă într-o lume cu alte condiții și posibilități. Această lume nu este specificată nici definită în operă, ea aparține în nenumăratele ei variațiuni spectatorului. Pentru creatorul ei opera este fără cauză și fără teorie. Ordine = dezordine, eu = non-eu; afirmație = negație: acestea sînt strălucirile supreme ale unei arte absolute. Absolută în puritatea de cosmic și ordonat haos, eternă în clipa globulară fără durată, fără respirație, fără lumină și fără control.
Iubesc o operă antică pentru noutatea ei. Numai contrastul ne leagă de trecut. Scriitorii care predau morala și discută sau îmbogățesc baza psihologică, au, lăsînd la o parte dorința cîștigului, o cunoaștere ridicolă a vieții pe care ei au clasificat-o, subîmpărțit-o, canalizat-o. Ei se încăpățînează în a vrea să vadă dansînd categoriile, imediat după ce se apucă să bată timpul. Cititorii lor rînjesc cu dispreț și merg înainte. În ce scop? Există o literatură care nu ajunge pînă la voracea masă. Opere de creatori născute dintr-o autentică nevoie a autorului și în funcție de el însuși. Cunoașterea unui suprem egoism în care decade orice altă lege.
Fiecare pagină trebuie să se deschidă impetuos și asta datorită unor motive serioase, profunde și grele, prin vîrtej și rotire, nou și etern, zdrobitoare spontaneitate verbală, entuziasm al principiilor, care

străbate modurile presei. Iată o lume șovăitoare care fuge și iată-i, de cealaltă parte, pe oamenii noi, aspri, săltînd călare pe suspine. Iată o lume mutilată și iată-i pe vracii literari preocupați s-o îmbogățească. Eu vă spun: nu există un început și noi nu tremurăm, nu sîntem sentimentali. Noi sfîșiem ca un vînt furios rufăria norilor și a rugăciunilor și pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul, descompunerea. Pregătim suprimarea durerii și înlocuim lacrimile cu sirenele întinse de la un continent la altul. Pavilion de bucurie intensă văduv de tristețea peștelui. DADA este metoda de învățare a abstracțiunii, chiar și *reclama* și afacerile sînt elemente poetice. Eu distrug sertarele creierului și pe cele ale organizării sociale: a demoraliza pretutindeni și a arunca mîna cerului în infern, ochii infernului în cer, a restabili roata fecundă a unui circ universal în potențele reale și în fantezia individuală.
Filozofia, iată întrebarea: din ce latură trebuie să începem a privi viața, pe Dumnezeu, ideea, sau celelalte apariții. Tot ce se vede este fals. Eu nu cred că rezultatul relativ este mai important decît alegerea între a mînca o prăjitură sau cireșe la sfîrșitul mesei. Modul de a vedea rapid cealaltă latură a unui lucru pentru a-ți impune în mod indirect propria opinie se numește dialectică, sau modul de a tîrgui spiritul cartofilor prăjiți jucînd împrejur dansul metodei. Dacă eu strig:

IDEAL IDEAL IDEAL

cunoaștere, cunoaștere, cunoaștere,
bumbum, bumbum, bumbum,
eu înregistrez cu extremă exactitate progresul, legea, morala și toate celelalte frumoase calități despre care atîtea persoane inteligente au discutat în atîtea cărți pentru a ajunge, la sfîrșit, să mărturisească că fiecare, în același chip, nu a făcut altceva decît să danseze în ritmul propriului bumbum personal și că are perfectă dreptate din punctul de vedere al unui atare bumbum: satisfacere a unei curiozități bolnăvicioase, clopoțel privat pentru nevoi inexplicabile; baie; dificultăți pecuniare; stomac cu repercusiuni asupra vieții; autoritate a baghetei mistice formulată în grupul unei orchestre fantomă cu arcușuri mute, uns cu filtre pe bază de amoniac animal. Cu monoclul albastru al unui înger ei au îngropat interioritatea pentru douăzeci de scuzi de unanimă recunoaștere.
Dacă toți au dreptate și dacă toate pilulele sînt pilule Pink, să încercăm să n-avem dreptate. În general, se crede că e posibil a

explica în mod rațional cu gîndirea ceea ce se scrie. Toate astea sînt relative. Gîndirea e un lucru frumos pentru filozofie, dar e relativă. Psihanaliza e o boală vătămătoare, adoarme tendințele antireale ale omului și face din burghezie un sistem. Nu există un Adevăr definitiv. Dialectica este o mașină amuzantă care ne-a purtat într-un mod foarte banal la opiniile pe care noi le-am fi avut oricum. Crede cineva, prin intermediul rafinamentului minuțios al logicii, că a demonstrat adevărul opiniilor sale? Logica constrînsă a simțurilor e o boală organică. La acest element filozofilor le place să adauge puterea de observație. Dar, pe drept, această calitate magnifică a spiritului este dovada impotenței sale. Se observă, se privește dintr-unul sau cîteva puncte de vedere și se alege un punct determinat între milioane altele, care există de asemenea. Experiența este și ea un rezultat al întîmplării și al facultăților intelectuale.
Știința îmi repugnă din momentul în care devine sistem speculativ și-și pierde caracterul de utilitate, care, deși inutil, este totuși individual. Urăsc obiectivitatea crasă și armonia, această știință care află orice lucru în ordine: continuați, băieți, umanitate... Știința ne spune că noi sîntem servitorii naturii: Totul este în ordine, faceți și dragoste și rupeți-vă gîtul; continuați, băieți, oameni, burghezi drăguți, gazetari virgini... Eu sînt împotriva sistemelor: unicul sistem încă acceptabil este acela de a nu avea sisteme. A ne completa, a ne perfecționa în micimea noastră, pînă ce umplem vasul eului nostru, curaj de a lupta pentru și împotriva gîndirii, mister al pîinii, despotmolire neașteptată a unei elici infernale în mijlocul ieftinilor crini.

SPONTANEITATEA DADAISTĂ

Eu numesc nepăsare o manieră de a trăi în care fiecare își păstrează propriile condițiuni respectînd totuși, în afară de cazurile de apărare, celelalte individualități, *twostep*-ul care devine imn național, magazinele de vechituri, T.S.F.-ul, telefonul fără fir, reclamele luminoase, manifestele pentru lupanare, organul care răspîndește garoafe pentru bunul Dumnezeu și toate acestea puse laolaltă și realmente substituite fotografiei și catehismului unilateral.
Simplitatea activă.
Neputința de a discerne între gradațiile clarității: a linge penumbra și a pluti în marea gură plină de miere și de excremente. Măsurată la scara Eternului, orice acțiune este zadarnică (dacă noi ne lăsăm gîndul să gonească într-o aventură al cărei rezultat ar fi infinit de

grotesc; de altfel și acesta este un dat important pentru cunoașterea umanei neputințe). Dar dacă viața este o farsă foarte urîtă, fără scop, nici naștere inițială, de vreme ce noi credem că ieșim din ea în mod decent, ca niște crizanteme spălate, să proclamăm arta drept unica bază de înțelegere. Nu are importanță că noi, cavaleri ai spiritului, îi dedicăm de veacuri gîngăvelile noastre. Arta nu întristează pe nimeni și cei care știu să se intereseze de asta vor avea, cu mîngîieri, frumoasa ocazie de a popula țara cu conversația lor. Arta e un lucru particular și artistul o face pentru el însuși; o operă comprehensibilă este un produs de gazetari. Și-mi place să amestec în acest moment o asemenea monstruozitate de culori în ulei: un tub de staniol care, apăsat, varsă în mod automat ură, lașitate, mojicie. Artistul, poetul își apreciază veninul masei condensate într-un șef de secție al acestei industrii. El este fericit că e insultat: asta este o dovadă a statorniciei sale. Autorul, artistul elogiat de ziare, constată comprehensibilitatea operei sale: căptușeală mizerabilă a unei mantale destinate utilității publice; zdreanță ce învelește brutalitatea, urină ce colaborează la căldura unui animal ce-și clocește joasele sale instincte, carne flască și insipidă care se înmulțește cu ajutorul microbilor tipografici. Am tratat cu asprime aplecarea noastră spre lacrimi. Orice filtrare de asemenea natură nu este decît diaree siropoasă. A încuraja o astfel de artă înseamnă a o digera. Ne trebuie opere puternice, pure, precise, și, mai mult decît oricînd, incomprehensibile. Logica e o complicație. Logica este întotdeauna falsă. Ea trage sforile noțiunilor, cuvintele, în forma lor exterioară, către concluziile centrilor iluzorii. Lanțurile ei ucid, miriapod gigantic ce sufocă independența. Legată de logică, arta ar trăi într-un incest, înghițindu-și, hăpăindu-și coada, corpul, păcătuind cu ea însăși, iar temperamentul ei ar deveni un coșmar smolit cu protestantism, un monument, un cuib de intestine cenușii și grele. Dar agilitatea, entuziasmul și bucuria însăși a injustiției, acest mic adevăr pe care noi îl practicăm în mod inocent și care ne face frumoși (noi sîntem subtili, degetele noastre sînt maleabile și alunecă asemenea crengilor acestei plante insinuante și aproape lichide) ne caracterizează sufletele, spun cinicii. E și acesta un punct de vedere, dar, din fericire, nu toate florile sînt sfinte și ceea ce este divin în noi este începutul acțiunii antiumane. E vorba, aici, de o floare de hîrtie pentru butoniera domnilor ce frecventează balul mascat al vieții, bucătăria milei, cu albe verișoare zvelte sau groase. Acești oameni fac negoț cu ceea ce noi aruncăm. Contradicție și unitate a stelelor polare într-un singur jet pot fi adevăr, de vreme ce ține cineva să pronunțăm aceste banalități, apendice al unei moralități libidinoase sau rău mirositoare. Morala atrofiază,

ca toate flagelurile inteligenței. Controlul moralei și al logicii ne-au impus impasibilitatea în fața agenților de poliție, cauză a robiei noastre, șobolani putrezi de care e plină burta burgheziei și care au infectat singurele coridoare de neted și transparent cristal ce mai rămîneau deschise artiștilor.

Orice om trebuie să țipe. E de împlinit o mare lucrare negativă, destructivă. Să mături, să faci din nou curățenie. Plenitudinea individului se afirmă ca urmare a unei stări de nebunie, de nebunie agresivă și completă împotriva unei lumi lăsate pe mîinile bandiților ce sfîșie și nimicesc secolele. Fără scop și fără proiecte, fără organizare: nebunia de neîmblînzit, descompunerea. Cei puternici vor supraviețui grație cuvîntului sau forței, pentru că ei sînt viguroși în apărare. Sprinteneala membrelor și a sentimentelor fumegă pe trupurile lor prismatice.

Morala a determinat caritatea și mila, două testicule de seu care au crescut cît elefanții, cît planetele și care și azi sînt considerate valabile. Dar bunătatea nu are nici în clin nici în mînecă cu ele. Bunătatea e strălucitoare, limpede și hotărîtă, nemiloasă cu compromisul și politica. Moralitatea este ca o infuzie de ciocolată în vinele oamenilor. Acest lucru nu este cîtuși de puțin impus de o forță supranaturală, ci de *trusturile* negustorilor de idei, de acaparatorii universitari. Sentimentalism: văzînd un grup de oameni care se ceartă și se plictisesc, ei au inventat calendarul și leacul înțelepciunii. Lipind etichete, s-a dezlănțuit bătălia filozofilor (mercantilism, bilanț, măsuri meticuloase și meschine) și pentru a doua oară se înțelege că pietatea e un sentiment, ca diareea în raport cu dezgustul ce șubrezește sănătatea, o murdară acțiune a stîrvurilor pentru a compromite soarele.

Eu proclam opoziția tuturor facultăților cosmice împotriva unei astfel de blenoragii de soare putred ieșit din oficinele gîndirii filozofice și proclam lupta îndîrjită cu toate mijloacele oferite de

DEZGUSTUL DADAIST

Orice formă de dezgust susceptibilă de a deveni o negație a familiei este Dada; protestul violent al întregii ființe orientat spre o acțiune nimicitoare este Dada; cunoașterea tuturor mijloacelor pînă azi respinse de pudoarea sexuală a compromisului prea comod și de amabilitate este Dada; abolirea logicii, dansul impotenților creației este Dada; abolirea oricărei ierarhii și a oricărei ecuații

sociale instalate drept valori de către slugile noastre este Dada; orice obiect, toate obiectele, sentimentele și obscuritățile, aparițiile și izbirea precisă a liniilor paralele sînt mijloace de luptă Dada; abolirea memoriei: Dada; abolirea arheologiei: Dada; abolirea profeților: Dada; abolirea viitorului: Dada; credință fără discuții în orice zeu produs imediat al spontaneității: Dada; salt elegant și fără prejudiciu de la o armonie la o altă sferă; traiectorie a unui cuvînt lansat ca un disc, țipăt sonor; respect al tuturor individualităților în nebunia momentană a oricărui sentiment al lor, serios sau timorat, timid sau arzător, viguros, hotărît, entuziast; spolierea propriei biserici de orice accesoriu inutil și greu; să scuipi ca o cascadă luminoasă gîndul necuviincios sau amoros, sau, complăcîndu-te, să-l răsfeți cu maximă intensitate, ceea ce se echivalează, într-o pură colcăială de insecte pentru un nobil sînge, aurit de trupurile arhanghelilor și de sufletul tău. Libertate: DADA DADA DADA, urlet de culori ondulate, întîlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe : VIAȚA.

TRISTAN TZARA

Manifest despre amorul slab și amorul amar

I

preambul = sardanapal
unu = valiză
femeie = femei
pantalon = apă
dacă = mustăți
2 = trei
trestie = poate
după = descifrare
supărător = smarald
viciu = șurub
octombrie = periscop
nerv =
cu nu contează care confecție parfumată, săpunită, provizorie sau definitivă, scoasă la întîmplare, în care toate astea să fie foarte vii.

Astfel, peste spiritul treaz al *clergyman*-ului ridicat la colțul fiecărei străzi, animal vegetal, imaginabil sau organic, totul este asemănător cu ceea ce nu-i este asemănător. Chiar dacă nu cred asta, e adevărat, din clipa cînd am scris-o pe hîrtie, fiind vorba de o minciună pe care eu am FIXAT-O ca pe un fluture pe pălăria mea. Minciuna circulă — salută pe domnul Oportunism și pe domnul Comod. Eu o opresc și devine adevăr.
Și astfel Dada își asumă funcția poliției cicliste și a moralei în surdină.
La un moment dat lumea întreagă este un complet de cap și de trup. Să se repete această frază de treizeci de ori. Eu mă găsesc foarte simpatic,

TRISTAN TZARA

II

Un manifest este o comunicare făcută lumii întregi, în care nu se pretinde altceva decît descoperirea unui mijloc de vindecare instantanee a sifilisului politic, astronomic, artistic, parlamentar, agricol și literar. El poate fi dulce sau simpluț, are întotdeauna dreptate, e puternic, viguros și logic.
A propos de logică, eu mă găsesc foarte simpatic,

TRISTAN TZARA

Orgoliul este steaua care se ridică și pătrunde prin ochi și prin gură. Ea se sprijină și se cufundă, pe sînul ei stă scris: ai să crăpi. Este singurul ei remediu. Cine mai poate crede în leacuri? Eu îl prefer pe poetul care este ca o bășină într-o mașină cu aburi. E dulce, dar nu plînge; curat și semipederast, plutește. Pe de altă parte mă dezinteresez complet de amîndoi. Nu este un caz neapărat necesar ca primul să fie neamț și al doilea spaniol. Este foarte departe de noi ideea de a descoperi teoria probabilității raselor și epistolarul perfecționat al amărăciunii.

III

Fiecare dintre noi a comis erori, dar cea mai mare dintre erori este aceea de a fi scris poezii. Locvacitatea are o singură rațiune de a fi: reîntinerirea și stabilitatea tradițiilor biblice. Trăncăneala este

încurajată de administrația poștelor care, vai, se perfecționează; este încurajată de monopolul tutunurilor, de companiile feroviare, de spitale, de întreprinderile de pompe funebre și de fabricile textile. Trăncăneala este încurajată de cultura familiară. Trăncăneala este încurajată de ultimul papă. Orice strop de salivă care iese din conversație se transformă în aur. Cum popoarele au mereu nevoie de cîteva divinități care să salvgardeze cele trei legi esențiale, care sînt apoi cele ale lui Dumnezeu, adică a mînca, a face amor, a defeca, și cum regii sînt în voiaj iar celelalte legi prea aspre, unicul lucru care mai contează azi este flecăreala. Forma sub care se prezintă ea mai frecvent este DADA.
Există oameni, gazetari, avocați, amatori, filozofi, care consideră că și celelalte forme, afaceri, căsătorii, vizite, războaie, congrese diverse, societățile anonime, politica, accidentele, dansurile, crizele economice, crizele de nervi sînt variațiuni DADA.
Nefiind un imperialist, nu împărtășesc o atare opinie. Ei cred mai degrabă că Dada este o divinitate de ordin secund, de așezat cu multă naturalețe alături de celelalte forme ale mecanismului religios al interregnului.
Naturaletea este naturală sau este Dada?
Eu mă găsesc foarte simpatic,

TRISTAN TZARA

IV

Poezia e necesară? Eu știu că cei care strigă mai tare împotriva ei sînt acei care, fără să știe, îi doresc și-i pregătesc o confortabilă perfecțiune. Ei numesc asta higienă viitoare.
Se vorbește despre moartea — mereu proximă — a artei.
Aici se dorește în schimb o artă mai artă. Higiena devine puritate, dumnezeule, dumnezeul meu.
Nu mai trebuie să credem în cuvinte? De cît timp exprimă ele contrariul a ceea ce organul care le emite gîndește și vrea?
Marele secret este, întreg, aici:

GÎNDUL SE ALCĂTUIEȘTE ÎN GURĂ.

Mă găsesc mereu foarte simpatic,

TRISTAN TZARA

Un mare filozof canadian a spus: și gîndul și trecutul sînt foarte simpatice.

V

Un prieten care mi-e prea prieten pentru a nu fi foarte inteligent, îmi spunea alaltăieri:
tresărirea

NU ESTE DECÎT

chiromantul

bună ziua

MANIERA ÎN CARE SE SPUNE ȘI CARE

bună seara

DEPINDE DE FORMA DATĂ

propriului miosotis
propriului păr
Eu i-am răspuns:

idiotule

AI DREPTATE PENTRU CĂ

principe

contrariul

EU SÎNT CONVINS DE

tătarul

natural

NOI NU AVEM

noi ezităm
rațiune. Eu mă numesc

PE CELĂLALT

dorința de a cunoaște
Fiind amuzantă diversitatea, această partidă de golf dă iluzia unei anumite profunzimi. Eu respect toate convențiile: a le suprima ar însemna să creăm altele, fapt care ne-ar complica viața într-un chip dezgustător. Nu s-ar mai ști ce este *chic* și ce nu: dacă să iubim copiii din prima sau din a doua căsătorie. Pistilul pistolului ne-a pus adesea în situații bizare și neliniștite. DEZORDINEA conexiunii, DEZORDINEA noțiunilor și a tuturor scurtelor ploi tropicale ale DEMORALIZĂRII, ale DEZORGANIZĂRII, ale DISTRUGERII, ale CARAMBOLULUI, sînt și ele asigurate împotriva

trăsnetului și recunoscute ca fiind de utilitate publică. E un fapt care a devenit acum foarte cunoscut: nu mai e cu putință să găsești dadaiști decît la Academia Franceză. Și cu toate astea mă găsesc foarte simpatic,

TRISTAN TZARA

VI

Pare că acest lucru e adevărat: nu mai e logică, multă logică, prea multă logică, mai puțină logică, puțină logică, într-adevăr logic, destul de logic.
— Fapt.
Chemați în amintire ființa pe care o iubiți cel mai mult.
— Fapt.
Spuneți-mi numărul și am să vă spun jocul.

VII

À priori, adică cu ochii închiși, Dada pune înaintea acțiunii și peste toate: Dubiul. DADA se îndoiește de toate. Dada este tot. Îndoiți-vă de Dada.
Antidadaismul este o boală: autocleptomania, condiție normală a omului este DADA.
Dar adevărații dadaiști sînt împotriva lui DADA.

Autocleptomanul.

Cel care fură, fără să se gîndească la interesul său nici la voința sa, unele elemente ale propriei individualități, este un cleptoman. El se jefuiește pe sine însuși. Face să dispară caracterele care-l îndepărtează de comunitate. Burghezii sînt asemănători, sînt completamente egali între ei. Nu se aseamănă. Apoi au fost învățați să fure, furtul a devenit o funcție, lucrul cel mai comod și cel mai puțin dăunător este acela de a te jefui pe tine însuți. Ei sînt foarte săraci. Săracii sînt împotriva lui Dada. Au de lucru îndeajuns cu creierele lor. Nu se vor descurca niciodată. Ei lucrează, se înrolează, se înșală, se jefuiesc. Sînt foarte săraci. Săracii muncesc. Săracii sînt împotriva lui DADA. Cine este împotriva lui Dada, este cu mine, a spus un om ilustru, dar a murit pe loc. L-au înmormîntat ca pe un adevărat dadaist. Anno domini Dada. Îndoiți-vă de acest exemplu și amintiți-vă de el.

VIII

PENTRU A FACE O POEZIE DADAISTĂ

Luați un ziar.
Luați o pereche de foarfeci.
Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți s-o dați poeziei voastre.
Decupați articolul.
Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol și puneți toate aceste cuvinte într-un săculeț.
Agitați-l încetișor.
Scoateți cuvintele unul după altul, dispunîndu-le în ordinea în care le veți extrage.
Copiați-le conștiincios.
Poezia vă va semăna.
Și iată-vă un scriitor infinit de original și înzestrat cu o sensibilitate încîntătoare, deși, se înțelege, neînțeleasă de oamenii vulgari.

IX

Există oameni care explică pentru ce există alții care învață. Suprimați-i și pe unii și pe ceilalți și nu vă rămîne decît Dada. Înmuiați-vă pana într-un lichid negru cu intenții manifeste — nu e decît biografia voastră pe care voi o clociți sub burta cerebelului în floare. Biografia este haina omului ilustru, mare și puternic. Și iată-te, pe Dumneata, om simplu ca toți ceilalți, după ce ți-ai înmuiat pana în cerneală plină de
PRETENȚII
care se manifestă sub forme diferite și imprevizibile, aplicîndu-se tuturor formelor activității, ale situației spiritului și ale mimicii; și iată-te plin de
AMBIȚII
pentru a te menține pe cadranul vieții, în punctul unde ai sosit în aceeași clipă; pentru a progresa cu mers ascedent, iluzoriu și ridicol, către o apoteoză care nu există decît în neurastenia dumitale; iată-te plin de
ORGOLIU
mai mare, mai puternic, mai profund decît toți ceilalți.
Dragi confrați: om mare, om mic, puternic, slab, profund, superficial, *iată pentru ce veți crăpa cu toții.*

Există cineva care și-a antedatat manifestele pentru a face să se creadă că a avut un pic mai înainte ideea măreției sale. Dragii mei confrați: înainte sau după, trecut sau viitor, azi sau ieri,
iată pentru ce veți crăpa cu toții.
Există cineva care a zis: Dada e bun pentru că nu e rău; Dada e rău, Dada e o religie, Dada e o poezie, Dada e un spirit, Dada e sceptic, Dada e o magie, eu îl cunosc pe Dada.
Dragii mei confrați: bun sau rău, religie sau poezie, spirit sau scepticism, definiții, definiții,
iată pentru ce veți crăpa cu toții,
și veți crăpa, v-o jur.

Marele mister este un secret, dar e cunoscut de cîteva persoane. Nimeni însă nu va spune vreodată ce este Dada. Pentru a vă distra încă o dată eu vă voi spune numai cîte ceva, precum:
Dada este dictatura spiritului, sau
Dada este dictatura limbajului,
sau
Dada este moartea spiritului,
lucru care le va face plăcere multora dintre prietenii mei. Prieteni.

X

E sigur că după Gambetta, războiul, canalul Panama și afacerea Steinheil, inteligența se află pe drumuri. Omul inteligent a devenit un tip completamente normal. Ceea ce ne lipsește, ceea ce prezintă interes, ceea ce e rar pentru că posedă anomaliile unei ființe prețioase, prospețimea și libertatea marilor antioameni, este
IDIOTUL
Dada lucrează cu toate forțele sale pentru instaurarea idiotului pretutindeni. Conștient, însă. Iar el însuși încearcă să devină cu fiecare zi mai idiot.
Dada e teribil: nu se înduioșează în fața înfrîngerilor inteligenței. Dada e mai degrabă laș, dar laș ca un cîine turbat, nu recunoaște nici metode, nici excese persuasive.
Lipsa de jartiere care îl constrînge să se înjosească sistematic, ne amintește de faimoasa absență de sistem care n-a existat niciodată. Vestea cea falsă a fost lansată de o spălătoreasă în fundul unei pagini și pagina a fost dusă într-o țară barbară unde colibrii joacă rolul de oameni-*sandwich* ai naturii cordiale. Această poveste mi-a fost narată de un ceasornicar care ținea în mînă o siringă docilă pe care el o definea, în amintirea caracteristicilor țărilor calde, flegmatică și insinuantă.

XI

Dada e un cîine, un compus, argilă abdominală, nici nou, nici japoneză goală, gazometru al sentimentelor în globuri. Dada e brutal și nu face propagandă. Dada este o cantitate de viață în transparentă transformare fără efort circular

XII

Domni doamne cumpărați intrați cumpărați și nu citiți veți vedea pe acela care are în mîini cheia niagarei omul care șchioapătă într-o grădină zoologică cu emisferele într-o valiză cu nasul închis într-un lampion chinezesc voi veți vedea voi veți vedea voi veți vedea dansul pîntecului în *Saloon*-ul din Massachussetts pe cel ce plantează cuiele și pneumaticul care-și dezumflă ciorapii de mătase ai domnișoarei atlantide cufărul care face de șase ori ocolul lumii pentru a-i găsi pe domnul destinatar și pe logodnica sa pe fratele său pe cumnata voi veți găsi adresa lemnarului orologiul broaștelor rîioase nervul *coupe-papier* voi veți găsi adresa boldului minor pentru sexul feminin și a tipului care furnizează fotografii obscene regelui Greciei ca și adresa Acțiunii franceze.

XIII

Dada e un microb virgin
Dada e împotriva vieții scumpe
Dada
societate anonimă pentru expropierea ideilor
Dada are 391 atitudini și culori diferite conform cu sexul președintelui.
El se transformă, afirmă și spune contrariul în aceeași clipă — fără importanță — țipă și pescuiește cu undița.
Dada e cameleonul schimbării rapide și interesate
Dada e împotriva viitorului. Dada e mort. Dada e idiot. Trăiască Dada. Dada nu e o școală literară urlă

TRISTAN TZARA

XIV

A sulemeni viața cu un binoclu — pătură de mîngîiere — panoplie cu fluturi — *iată viața metreselor vieții.*

A te culca pe un brici și pe purici în dragoste — a călători în barometru — a te urina ca un cartuș — a face greșeli, a fi idiot, a face dușuri de sfinți mărunți — a fi bătut, a fi mereu ultimul — a striga contrariul celor spuse de celălalt — a fi sala de redacție și de baie a lui Dumnezeu care face în fiecare zi baie în noi în compania băiașului — *iată viața dadaiștilor.*
A fi inteligent — a-i respecta pe toți — a muri pe cîmpul de bătaie — a subscrie la Împrumut — a vota pentru Cutare — a respecta natura și pictura — a urla la manifestările Dada — *iată viața oamenilor.*

XV

Dada nu este o doctrină de practicat, e o doctrină pentru a minți: o treabă care merge bine. Dada face datorii și nu trăiește pe perne. Bunul Dumnezeu a creat o limbă universală și de asta nimeni nu-l ia în serios. O limbă e o utopie. Dumnezeu își poate permite să nu aibă succes: și Dada. Pentru asta criticii spun: Dada face risipă, Dada e în perioada de fecundare. Și Dumnezeu face risipă sau e în fecundare. Cine are dreptate: Dumnezeu, Dada sau critica?
— Voi ar trebui... îmi spune un cititor amabil.
— Dar de loc. Eu voiam doar să ajung la această concluzie: subscrieți pentru Dada, unicul împrumut care nu aduce nimic.

XVI

urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu

urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu
urlu urlu urlu urlu urlu urlu urlu

Și încă o dată mă găsesc într-adevăr simpatic

TRISTAN TZARA

Primul manifest al suprarealismului

Atît valorează încrederea în viață, în ceea ce viața are mai provizoriu, viața *reală* bineînțeles, că pînă la urmă această încredere se pierde. Omul, acest visător definitiv, din zi în zi mai nemulțumit de propria-i soartă, dă ocol cu neplăcere obiectelor de care este constrîns să se folosească, și pe care i le-a oferit indiferența sau efortul său: mai întotdeauna efortul, pentru că el a consimțit să muncească, sau cel puțin nu a refuzat să-și încerce norocul, ceea ce el numește norocul lui! Patrimoniul lui este acum o mare modestie: el știe ce femei a avut, în ce aventuri rizibile s-a aruncat, nu-l interesează cîtuși de puțin bogăția sau sărăcia sa — în privința asta el rămîne copilul abia născut și cît despre aprobarea conștiinței sale morale, admit că trece peste ea, cu ușurință. Dacă păstrează oarecare luciditate, el nu poate decît să se întoarcă atunci spre copilărie, care, oricît de masacrată i-a fost de supravegherea educatorilor, nu i-a părut mai puțin plină de farmec. Acolo absența oricărei rigori cunoscute îi lasă perspectiva mai multor drumuri pe care o poate apuca în același timp. El se încăpățînează în această

* Primul *Manifest al suprarealismului* de André Breton, document capital al mișcării, a fost publicat în 1924; *Al doilea Manifest al suprarealismului* în 1930; *Prolegomenele la un al treilea manifest al suprarealismului* în 1942. Traducerea *Primului manifest*, pe care o prezentăm aici, este integrală.

iluzie, nu mai vrea să cunoască decît facilitatea momentană, extremă, a tuturor lucrurilor. În fiecare dimineață, copiii o pornesc cu voie bună. Totul e la îndemînă, cele mai rele condiții materiale sînt excelente. Pădurile sînt albe sau negre, nimeni nu va mai dormi niciodată.

Dar e limpede că nu vom ști să mergem aît de departe. Nu e vorba numai de distanță. Amenințările se acumulează, cedăm, părăsim o parte din terenul ce urma a fi cucerit. Iar acestei imaginații care nu admitea hotare, îi e permis să se exprime doar după legile utilității arbitrare; ea este incapabilă a-și asuma pentru multă vreme acest rol inferior și, în preajma celor douăzeci de ani preferă în general să-l abandoneze pe om destinului său fără lumină. Astfel încît, oricît ar încerca mai tîrziu, într-un fel sau în altul, să se regăsească, simțind că-i lipsește puțin cîte puțin orice rațiune de a trăi, devenit incapabil a se mai afla la înălțimea unei situații excepționale, precum dragostea, nu va reuși de loc s-o înfrunte. Aceasta pentru că el aparține acum cu trup și suflet unei imperioase necesități practice, ce nu suferă a fi pierdută din vedere. Toate gesturile sale vor fi lipsite de amploare; toate ideile sale de anvergură. Nu-și va reprezenta, din ceea ce i se întîmplă, și i se poate întîmpla, decît ceea ce leagă acest eveniment de o mulțime de evenimente asemănătoare, evenimente la care el n-a luat parte, evenimente ce i-au scăpat. Pe care, cred, el le va judeca în raport cu unul din aceste evenimente, mai liniștitor în consecințele sale decît celelelte. Și nu va vedea acolo, sub nici un pretext, propria salvare.

Scumpă imaginație, ceea ce nu-mi place mai cu seamă la tine este că tu nu ierți niciodată.

Numai cuvîntul libertate mă mai exaltă. Îl cred în stare să întrețină, la infinit, vechiul fanatism uman. El răspunde, fără îndoială, singurei mele aspirații legitime. Între atîtea rele pe care le moștenim, trebuie să recunoaștem, totuși, că ne este lăsată *cea mai mare libertate* de spirit. Depinde de noi să n-o folosim rău. A înrobi imaginația, chiar cînd este vorba despre ceea ce numim, în mod grosolan, fericire, înseamnă a te sustrage justiției supreme, pe care o aflăm în adîncul ființei noastre. Numai imaginația dă socoteală despre ceea ce « poate fi » și aceasta îmi e de ajuns pentru a ridica puțin teribila interdicție; e de ajuns și pentru ca eu să mă abandonez ei, fără teama de a mă înșela (ca și cum am putea să ne înșelăm și mai mult). Unde începe securitatea spiritului să devină dăunătoare și unde se oprește? Pentru spirit, posibilitatea de a greși nu este mai de grabă contingența binelui?

Rămîne nebunia, «nebunia pe care o închidem», cum s-a spus în mod fericit. Aceea sau cealaltă... Fiecare știe, într-adevăr, că nebunii își datorează internarea doar unui mic număr de acte condamnabile din punct de vedere legal, și că, în lipsa acestor acte, libertatea lor (ceea ce se vede din libertatea lor) n-ar fi în joc. Sînt gata să admit că ei, într-o măsură oarecare, sînt victimele imaginației lor, în sensul că ea îi împinge la nerespectarea anumitor reguli, în afara cărora genul se simte vizat, lucruri pe care fiecare om este obligat să le știe. Dar profunda detașare pe care nebunii o mărturisesc față de critica pe care noi le-o facem, de exemplu diferitele corecții care le sînt administrate, ne îngăduie să presupunem că ei află o mare alinare în imaginația lor, că ei își gustă într-atît delirul încît pot suporta ca el să nu fie valabil decît pentru ei. Și, în fapt, halucinațiile, iluziile etc. nu sînt un izvor neglijabil de bucurie.

Senzualitatea cea mai ordonată își află aici partea ei și eu știu că aș domestici multe seri această mînă delicată care, la ultimele pagini ale *Inteligenței* lui Taine, se abandonează unor curioase delicte. Mi-aș petrece viața ca să provoc confidențele nebunilor. Sînt oameni de o scrupuloasă onestitate și a căror inocență nu este egalată decît de a mea. A trebuit ca Cristofor Columb să plece cu nebuni pentru a descoperi America. Și observați cum această nebunie a căpătat corp și durată.

Teama de nebunie nu ne va forța însă să lăsăm în bernă drapelul imaginației.

Procesul atitudinii realiste se cere a fi început după procesul atitudinii materialiste. Aceasta din urmă, mai poetică de altfel decît precedenta, implică din partea omului un orgoliu, desigur monstruos, dar nu o nouă și mai completă decădere. Se cuvine să vedem aici, înainte de toate, o reacție fericită împotriva unora din tendințele ridicole ale spiritualismului. În fine, ea nu este incompatibilă cu o anume elevație a gîndirii.

Dimpotrivă, atitudinea realistă, inspirată de pozitivism, de la Sfîntul Toma d'Aquino la Anatole France, îmi face impresia că este ostilă oricărui elan intelectual și moral. Am oroare de ea pentru că e făcută din mediocritate, din pizmă și din plată suficiență. O asemenea atitudine generează astăzi aceste cărți ridicole, aceste piese insultătoare. Ea devine tot mai puternică în ziare și ține în șah știința, arta, străduindu-se să lingușească opinia publică în gusturile sale cele mai josnice și astfel claritatea se învecinează cu prostia, viața cîinilor.

Activitatea celor mai de seamă minți suferă din pricina ei; legea efortului minim sfîrșește prin a li se impune și lor precum

celorlalți. O consecință nostimă a acestei stări de lucruri, în literatură, este, de exemplu, abundența romanelor. Fiecare își pune în joc mica lui «observație». Dintr-o necesitate de epurare, Paul Valéry propunea recent să se adune într-o antologie un număr cît mai mare cu putință de începuturi de romane, pe a căror insanitate el sconta mult. Vor fi chemați să contribuie autorii cei mai faimoși. O asemenea idee face încă o dată cinste lui Paul Valéry, care, odinioară, în legătură cu romanele, mă asigura că în ceea ce-l privește el va refuza întotdeauna să scrie vreo frază ca: *Marchiza ieși la ora cinci.* Dar s-a ținut oare de cuvînt?

Dacă stilul de informație pur și simplu din care fraza citată oferea un exemplu are curs aproape exclusiv în romane, trebuie să recunoaștem că ambiția autorilor nu merge prea departe. Caracterul circumstanțial, în mod inutil particular, al fiecăreia din notațiile lor, mă determină să cred că ei se amuză pe socoteala mea. Nu sînt cruțat de nici una din ezitările personajului: va fi blond, cum se va numi, îl vom afla la vreme de vară? Tot atîtea întrebări rezolvate o dată pentru totdeauna, la întîmplare; nu-mi mai este lăsată nici o altă putere discreționară în afara aceleia de a închide cartea imediat după prima pagină (lucru pe care nu mi-l reproșez niciodată). Dar descrierile? Nimic nu e comparabil cu neantul acestora; nimic altceva decît suprapuneri de imagini de catalog, autorul le ia una după alta, la discreție, profită de ocazie ca să-mi strecoare cărțile sale poștale ilustrate, caută să mă facă să cad de acord cu el asupra unor lucruri comune:

«Odăița în care fu introdus tînărul era tapisată cu hîrtie galbenă; la ferestre erau mușcate și perdele de muselină; soarele, în apus, arunca pe toate acestea o lumină crudă... Camera nu avea nimic deosebit. Mobilele, de lemn galben, erau cu toate foarte vechi. Un divan cu un mare spătar răsturnat, o masă de formă ovală așezată chiar în fața divanului, o toaletă și o oglindă între două ferestre, cîteva scaune de-a lungul pereților, două sau trei gravuri fără valoare care reprezentau domnișoare nemțoaice cu păsări în mîini — la asta se reducea mobilierul.»[1]

Că spiritul își propune fie și în mod pasager, asemenea *motive*, n-am chef să admit. Se va susține că o asemenea descriere școlărească e foarte la locul ei și că în acest punct al cărții autorul are motivele lui pentru a mă copleși. Dar prin asta el nu-și pierde mai puțin timpul, căci eu nu intru în această cameră. Lenea, obo-

[1] F. M. Dostoievski: *Crimă și pedeapsă.*

seala altora nu mă reţin. Am o noţiune prea instabilă despre continuitatea vieţii pentru a pune semnul egalităţii între cele mai bune clipe ale mele şi cele de depresiune şi de slăbiciune. Vreau să tăcem cînd încetăm să simţim. Şi, înţelegeţi-mă bine, eu nu incriminez lipsa de originalitate *ca* lipsă de originalitate. Spun doar că nu mă opresc la momentele nule ale vieţii mele, că este nedemn pentru orice om să le cristalizeze pe acelea care-i par astfel. Şi permiteţi-mi să *trec peste* această descriere a unei camere, ca şi peste multe altele.

Hop ! Am ajuns la psihologie, subiect despre care nu e prudent să faci glume.

Autorului îi căşunează pe un caracter şi, acesta fiind dat, îl face să călătorească prin lume. Orice s-ar întîmpla, acest erou, ale cărui acţiuni şi reacţii sînt admirabil prevăzute, trebuie să nu dejoace, avînd totuşi aerul că le dejoacă, calculele al căror obiect este. Valurile vieţii pot părea că-l înalţă, că-l răsucesc, că-l coboară, el va depinde continuu de acest tip uman *format*.

Simplă partidă de şah care nu mă interesează, omul, oricare ar fi el, fiindu-mi un adversar mediocru. Ceea ce nu pot răbda sînt aceste meschine discuţii în legătură cu cutare sau cutare mutare, cîtă vreme nu e vorba nici de a învinge nici de a pierde. Şi dacă jocul nu merită osteneala, dacă raţiunea obiectivă deserveşte teribil, aşa cum e cazul aici, pe cel care face apel la ea, nu se cuvine oare să ne abţinem de la aceste categorii? « Diversitatea este atît de amplă, că toate tonurile de glas, modurile de a tuşi, mersul, strănuturile...»[2] Dacă un ciorchine nu are două boabe asemănătoare, de ce doriţi ca eu să vă descriu această boabă prin cealaltă, prin toate celelalte, să fac din ele o boabă bună de mîncat? Intratabila manie de a reduce neştiutul la ştiut, la clasabil, leagănă creierii. Dorinţa de a analiza depăşeşte sentimentele[3]. De aici rezultă expuneri prolixe care nu-şi trag puterea de convingere decît din chiar ciudăţenia lor şi se impun cititorului numai prin apelul la un vocabular abstract prost definit, de altminteri. Dacă ideile generale pe care filozofia îşi propune pînă acum să le pună în discuţie ar marca prin asta incursiunea lor definitivă într-un domeniu mai larg, eu aş fi primul care s-ar bucura. Dar nu e vorba decît de marivodaj; pînă aici subţirimile spiritului şi alte maniere bune, în loc de a încerca adevărate realizări, ascund care mai de care gîndul cel mai adevărat ce se caută pe el însuşi. Îmi pare că fiecare act îşi poartă în el propria justificare, cel puţin pentru cel care a fost

2. Pascal.
3. Barrès, Proust.

în măsură să-l comită, şi este înzestrat cu o putere atît de luminoasă, încît cel mai mic comentariu ar întuneca-o. De fapt, de la acesta din urmă, actul încetează chiar, într-un fel, să se producă. Nu cîştigă nimic că e atît de distins. Eroii lui Stendhal cad sub loviturile aprecierilor acestui autor, aprecieri mai mult sau mai puţin fericite, care nu adaugă nimic la gloria lor. Noi le regăsim cu adevărat acolo unde le-a pierdut Stendhal.

Trăim încă sub domnia logicii, iată, bineînţeles, unde voiam să ajung. Dar procedeele logice, în zilele noastre, nu se mai aplică decît la rezolvarea unor probleme de interes secundar. Raţionalismul absolut care rămîne la modă nu permite să luăm în consideraţie decît fapte ce se referă strict la experienţa noastră. Dimpotrivă adevăratele scopuri ne scapă. De prisos să adăugăm că experienţa însăşi s-a pomenit închisă între limite stabilite. Ea se învîrte într-o cuşcă din care ne vine tot mai greu s-o scoatem. Şi se sprijină, şi ea, pe utilitatea imediată şi este supravegheată de bunul simţ. Sub culoarea libertăţii, sub pretextul progresului, am ajuns să gonim din spirit tot ceea ce poate fi taxat, pe drept sau pe nedrept, drept superstiţie, drept himeră; am ajuns să proscriem orice modalitate de căutare a adevărului care nu e conformă cu aceea în uz. Printr-o formidabilă întîmplare, în aparenţă a fost pusă recent în lumină o parte a lumii intelectuale, de departe cea mai importantă după părerea mea, faţă de care se afecta dezinteres. Trebuie să mulţumim prin asta descoperirilor lui Freud. Pe baza acestor descoperiri, se manifestă, în fine, un curent de opinie graţie căruia exploratorul uman va putea să împingă mai departe cercetările sale, fiind de acum încolo autorizat a nu mai ţine seama doar de realităţi sumare. Imaginaţia este, poate, pe cale să-şi recapete drepturile. Dacă adîncimile spiritului nostru închid forţe stranii în stare să le sporească pe cele de la suprafaţă, sau să lupte în mod victorios împotriva lor, avem tot interesul să le captăm, să le captăm mai întîi, pentru a le supune ulterior, dacă acest lucru ne pare necesar, controlului raţiunii noastre. Analiştii înşişi nu au decît de cîştigat de aici. Dar este indispensabil să băgăm de seamă ca nici un mijloc să nu fie impus *à priori* pentru a defini o asemenea acţiune, care, pînă la noi ordine, poate să treacă în sarcina poeţilor la fel de bine ca în cea a savanţilor, şi că succesul ei nu depinde de căile mai mult sau mai puţin capricioase ce vor fi urmate.

Pe bună dreptate a făcut Freud critica visului. Este inadmisibil, într-adevăr, că această parte considerabilă a activităţii psihice (pentru că, cel puţin de la naşterea omului la moartea lui, gîn-

direa nu prezintă nici o soluție de continuitate, suma momentelor de vis, din punctul de vedere al timpului — considerînd doar visul pur, cel din somn — nu este inferioară sumei momentelor de realitate, sau, limitîndu-ne, a momentelor de veghe) a reținut încă atît de puțin atenția. M-a surprins întotdeauna extrema diferență de importanță, de gravitate, pe care o prezintă pentru un observator obișnuit evenimentele din starea de veghe și cele ale somnului. Aceasta se datorește faptului că omul, cînd încetează să doarmă, este înainte de toate jucăria propriei sale memorii, și că în stare normală aceasta se mulțumește să-i schițeze palid circumstanțele visului, să-l lipsească pe acesta din urmă de orice consecință actuală, și făcînd să pornească numai *determinanta* din punctul unde crede că a lăsat-o, cu cîteva ceasuri mai înainte: această speranță fermă, acest chin. Omul are iluzia de a continua ceva care merită să fie continuat. Visul se află astfel închis într-o paranteză, ca noaptea; și nu dă mai multe sfaturi decît ea, în general.

Această singulară stare de lucruri îmi pare că necesită cîteva reflecții:

1. În limitele în care se exercită (să admitem că se exercită), după toate aparențele, visul este continuu și poartă semne de organizare. Numai memoria își arogă dreptul de a face tăieturi, de a nu ține seama de tranziții și de a ne reprezenta mai de grabă un șir de vise decît *visul*. În același fel, noi nu avem clipă de clipă despre realități decît o figurație distinctă, de a cărei coordonare se ocupă voința [4]. Ceea ce este important de notat este că nimic nu ne îngăduie să deducem o mai mare dispersare a elementelor constitutive ale visului. Regret că vorbesc despre asta după o formulă ce exclude visul ca principiu. Pe cînd logicieni, filozofi cugetînd în somn? Aș vrea să dorm pentru a mă abandona celor ce dorm, așa cum mă abandonez celor ce mă citesc, cu ochii bine deschiși; pentru a face să înceteze prevalența în această materie a ritmului conștient al gîndirii mele. Visul meu din noaptea asta îl urmează, poate, pe cel din noaptea precedentă și va fi continuat noaptea următoare cu o exactitate meritorie. *E foarte cu putință*, cum se spune. Și, de vreme ce nu e de loc dovedit că, în acest mod, «realitatea» care mă ocupă subzistă la starea de vis, că ea nu se afundă în imemorial, de ce n-aș acorda visului ceea ce refuz adesea

4. Trebuie să ținem seama de *consistența* visului. Eu nu reține, în general, decît ceea ce-mi vine din straturile cele mai superficiale. Prefer să iau în considerație tot ceea ce se scufundă la trezire, tot ceea ce nu-mi rămîne din folosirea zilei precedente, frunze sumbre, crengi idioate. Chiar în «realitatea» însăși prefer să *cad*.

realității, adică această valoare de certitudine în ea-însăși, care în temporalitatea ei, nu este de loc expusă negației mele? De ce n-aș aștepta de la indiciile visului mai mult decît aștept de la un grad de conștiință cu fiecare zi mai ridicat? Visul nu poate fi, oare, folosit și el la rezolvarea problemelor fundamentale ale vieții? Aceste probleme sînt, oare, aceleași într-un caz și în celălalt și, în vis, aceste probleme sînt prezente? Visul este mai puțin încărcat de sancțiuni decît restul vieții? Eu îmbătrînesc și, mai mult decît această realitate căreia mă consider supus, cel care mă face să îmbătrînesc este poate visul, indiferența ce i-o arăt.

2. Iau, încă o dată, starea de veghe și sînt obligat s-o consider un fenomen de interferență. Nu numai că spiritul demonstrează, în aceste condiții, o stranie tendință de dezorientare (e povestea lapsusurilor și erorilor de tot felul, al căror secret începe a ne fi dezvăluit), dar nu pare că, în funcționarea sa normală, el se supune la cu totul altceva decît sugestiilor ce-i vin din această noapte profundă căreia eu i-l asociez. Oricît de bine condiționat ar fi, echilibrul spiritului e relativ. Abia îndrăznește să se exprime și, dacă o face, este pentru a se limita la constatarea că cutare idee, cutare femeie îi *fac efect*. Ce efect, ar fi incapabil s-o spună, el dă prin asta măsura subiectivismului său, și nimic mai mult. Această idee, femeia aceasta *îl tulbură*, îl înclină spre mai puțină severitate. Are drept scop să-l izoleze, pentru o clipă, din dizolvantul său și să-l depună în cer, ca pe un înger căzut, cum ar fi, cum este. În disperare de cauză, el invocă atunci hazardul, divinitate mai obscură decît celelalte, căreia îi atribuie toate rătăcirile sale.

Cine îmi poate spune că unghiul sub care se prezintă această idee care îl șochează, ceea ce iubește în ochiul acestei femei nu e *în mod sigur* tocmai lucrul ce-l leagă de visul său, îl înlănțuie de acele date pe care el le-a pierdut din vina sa? Și dacă o atare pierdere nu ar fi așa, oare de cîte n-ar fi în stare? Eu aș vrea să-i dau cheia acestui culoar.

3. Spiritul omului care visează este satisfăcut din plin de ceea ce i se întîmplă. Problema obsedantă a posibilității nu se mai pune. Ucide, zboară mai iute, iubește cît ți-o plăcea. Și dacă mori, nu ești sigur că te vei scula din morți? Lasă-te purtat, evenimentele nu suferă ca tu să le diferențiezi. Tu n-ai nume. Ușurința oricărei acțiuni este inestimabilă.

Ce motiv, mă întreb, ce rațiune, cu atît mai cuprinzătoare decît cealaltă, conferă visului această ținută naturală, mă face să accept fără rezerve o mulțime de episoade a căror ciudățenie,

acum cînd scriu, m-ar trăsni? Totuși pot să mă încred în ochii mei, în urechile mele: a venit această zi frumoasă, această fiară a vorbit.

Dacă trezirea omului este mai dură, dacă el rupe violent farmecul, aceasta se datorește faptului că omul are o idee prea meschină despre ispășire.

4. Din clipa cînd visul va fi supus unui examen sistematic cînd, prin metode determinate vom reuși să ne dăm seama de vis în integritatea lui (și asta presupune o disciplină a memoriei exercitată de-a lungul cîtorva generații; să începem totuși prin a înregistra faptele evidente), cînd curba lui se va dezvolta cu o regularitate și o amploare fără pereche, atunci putem spera că misterele inexistente vor face loc marelui Mister. Eu cred în viitoarea rezolvare a acestor două stări atît de contradictorii, în aparență, care sînt visul și realitatea, într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate*, dacă i se poate spune așa. Către această cucerire merg eu, sigur că nu voi ajunge niciodată acolo, dar prea nepăsător de moartea mea pentru a nu calcula cît de cît plăcerile unei asemenea posesiuni.

Se povestește că în fiecare zi, înainte de a adormi, Saint-Pol-Roux cerea, cîndva, să i se plaseze pe ușa castelului său din Camaret un carton pe care se putea citi: POETUL LUCREAZĂ.

Ar mai fi multe de spus, dar eu n-am vrut decît să ating, în treacăt, un subiect care ar necesita el însuși un expozeu foarte lung și o cu totul altă rigoare; voi reveni asupra lui. De data asta, intenția mea era să fac dreptate *urii pentru uimitor* care bîntuie printre unii oameni, și acestui ridicol sub care ei vor să-l surpe. Să concludem: uimitorul este mereu frumos, nu are importanță care uimitor, ba chiar numai uimitorul este frumos.

În domeniul literaturii, numai uimitorul este capabil să fecundeze opere legate de un gen inferior, precum romanul, și în general tot ce se referă la anecdotă. *Călugărul*, de Lewis, este o pildă admirabilă în acest sens. Suflul uimitorului îl animă în întregime. Încă înainte ca autorul să-i fi eliberat pe eroii săi principali de orice constrîngere temporală, îi simțim gata să acționeze cu o mîndrie fără precedent. Această patimă a eternității, care îi ridică fără încetare, împrumută accente de neuitat zbuciumului lor și zbuciumului meu. Știu că această carte nu-i înflăcărează, de la început pînă la sfîrșit, și la modul cel mai pur din lume, decît pe aceia al căror spirit năzuiește să părăsească pămîntul, și care, despuiat de o parte insignifiantă din afabulația sa romanescă (după moda timpului) constituie un model de rigoare și de inocentă

măreție [5]. Îmi pare că nu există ceva mai reușit în această privință și că personajul Matilde, mai cu seamă, este creația cea mai emoționantă ce se poate pune la activul acestui mod *figurat* în literatură. El nu este atît un personaj cît o tentație continuă. Și dacă un personaj nu este o tentație, ce este? Tentație extremă doar. Formula « nimic nu este cu neputință pentru cel ce știe să îndrăznească » dă în *Călugărul* întreaga sa măsură de convingere. Aparițiile joacă aici un rol logic, de vreme ce spiritul critic nu se sesizează să le conteste. La fel pedeapsa lui Ambrosio are legitimitatea sa, pentru că este acceptată de spiritul critic drept deznodămînt natural.

Poate părea arbitrar că eu propun acest model, atunci cînd vorbim despre *uimitor*, căruia literaturile Nordului și literaturile orientale îi sînt atît de îndatorate, fără a mai vorbi despre literaturile propriu-zis religioase din toate țările. Procedez așa pentru că cele mai multe din exemplele pe care mi le-ar fi putut oferi aceste literaturi sînt înțesate de puerilitate, pentru singurul motiv că ele se adresează copiilor. Curînd aceștia sînt îndepărtați de uimitor și mai tîrziu nu mai păstrează o atît de mare virginitate de spirit pentru a simți o prea mare plăcere citind *Pielea de măgar*. Oricît de fermecătoare ar fi ele, omul crede că se micșorează pe sine nutrindu-se cu povești cu zîne, și eu sînt de acord că acestea nu se potrivesc toate cu vîrsta sa. Țesătura adorabilelor neverosimilități se cere a fi ceva mai fină, pe măsură ce înaintăm, iar specia de păianjeni care ar putea-o face se lasă încă așteptată... Dar facultățile nu se schimbă în mod radical. Teama, atracția insolitului, riscul, gustul pentru lux sînt resorturi la care nu se va face niciodată apel zadarnic. Povești pentru oameni mari, povești încă aproape fabuloase, așteaptă să fie scrise.

Uimitorul nu este același pentru toate epocile: în mod obscur el face parte dintr-un fel de revelație generală din care ne parvine doar un detaliu: acestea sînt *ruinele* romantice, *manechinul* modern sau orice alt simbol în stare a mișca sensibilitatea umană pentru un timp. În aceste cadre care ne fac să zîmbim, se reproduce mereu iremediabila neliniște omenească, și de aceea eu țin seama de ele, le consider inseparabil legate de cîteva creații geniale, pe care le afectează mai dureros decît pe celelalte. Sînt furcile lui Villon, grecoaicele lui Racine, divanele lui Baudelaire. Ele coincid cu o eclipsă a gustului, pe care o suport, eu care am despre gust ideea unei mari pete. În prostul gust al epocii mele eu mă străduiesc să merg mai departe decît oricare altul.

5. Ceea ce este admirabil în fantastic, e că nu mai există nimic fantastic: nu mai există decît realul.

Mie mi s-ar fi potrivit, dacă aș fi trăit în 1820, « călugărița sanguinară »; mie, să nu fac economie de acest viclean și banal « Să disimulăm ! », despre care vorbește parodistul Cousin, mie, să parcurg în metafore gigantice, cum se spune, toate fazele « Discului argintat ». Pentru azi mă gîndesc la un *castel*, care să nu fie în mod obligatoriu pe jumătate ruinat; acest castel îmi aparține, îl văd într-un loc agrest, nu departe de Paris. Dependințele sale nu se mai termină, iar cît despre interior el a fost restaurat grozav, în așa fel încît să nu lase nimic de dorit sub raportul confortului. Automobile staționează la poarta ascunsă în umbra arborilor. Unii dintre prietenii mei au venit să locuiască aici: iată-l pe Louis Aragon care pleacă: n-are timp decît să vă salute; Philippe Soupault se trezește o dată cu stelele, iar Paul Éluard, marele nostru Éluard încă nu s-a întors. Iată-i pe Robert Desnos și pe Roger Vitrac, care descifrează în parc un vechi edict despre duel; Georges Auric, Jean Paulhan; Max Morise, care vîslește atît de bine și Benjamin Péret în ecuațiile sale de păsări; Joseph Delteil și Jean Carrive și Georges Limbour, și Georges Limbour (există un șir întreg de Georges Limbour) și Marcel Noll; iată-l pe T. Fraenkel care ne face semn din balonul său captiv, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J. A. Boiffard, apoi Jacques Baron și fratele său, frumoși și cordiali, atîția alții încă și, pe legea mea, femei superbe.

Și ce doriți să-și refuze acești tineri? Dorințele lor sînt ordine date bogăției !

Francis Picabia vine să ne vadă, iar săptămîna trecută, în galeria oglinzilor, l-am primit pe un anume Marcel Duchamp, pe care încă nu-l cunoșteam. Picasso vînează în împrejurimi. Spiritul de *demoralizare* și-a ales drept domiciliu castelul și la el recurgem de fiecare dată cînd este vorba să avem relații cu semenii noștri; dar ușile sînt mereu deschise și nu se începe prin « a mulțumi » oamenilor, o știți. În rest, singurătatea este vastă și nu ne întîlnim prea des. Și, apoi, esențialul nu este oare că noi sîntem stăpîni pe noi înșine și stăpîni ai femeilor și ai iubirii?

Mă veți convinge că este vorba de o minciună poetică: fiecare va pleca repetînd că eu locuiesc în strada Fontaine, și că el nu înghite asemenea poveste. Drace ! Dar este sigur cineva că acest castel, ale cărui onoruri le fac, este doar o imagine? Și dacă acest palat ar exista, totuși? Oaspeții mei sînt acolo gata să răspundă; capriciul lor este traseul luminos care duce acolo. E într-adevăr fantezia noastră aceea care ne face să trăim, *cînd sîntem acolo*. Și cum l-ar putea jena pe un altul ceea ce face cineva, acolo, la adăpost de persecuția sentimentală și la întîlnire cu prilejurile?

Omul propune și dispune. Nu depinde decît de el să-și apartină în întregime, adică de a menține în stare anarhică banda, cu fiecare zi mai de temut, a dorințelor sale. Poezia îl învață acest lucru. Ea poartă în sine compensația perfectă a mizeriilor pe care le îndurăm. Ea poate fi, de asemenea, ordonatoare cînd, sub lovitura unei decepții mai puțin intime, înclinăm s-o luăm în tragic. Va veni timpul cînd ea va decreta sfîrșitul banului și va rupe singură pîinea cerului pentru pămînt ! Vor mai fi încă adunări în piețele publice și *mișcări* la care n-ați sperat să luați parte. Adio, absurde selecții, visuri de abis, rivalități, lungi răbdări, fugă a anotimpurilor, ordine artificială a ideilor, rampă a primejdiei, timp pentru tot ! Să ne dăm doar osteneala de a *practica* poezia.

Nu depinde oare de noi, care trăim deja prin ea, să căutăm a impune lucrul despre care noi considerăm că sîntem mai amplu informați? N-are importanță dacă există vreo disproporție între această apărare și ilustrarea care-i va urma. Era vorba de a urca din nou spre izvoarele imaginației poetice și, ceea ce este și mai important, de a rămîne acolo. Nu pretind că am făcut așa. Este nevoie să iei mult asupra ta, pentru a voi să te stabilești în aceste regiuni îndepărtate, unde la început totul pare că se comportă rău, mai cu seamă dacă dorim să conducem acolo și pe altcineva. Încă nu sîntem niciodată siguri că am sosit acolo. Încît, dacă nu sîntem satisfăcuți, ne oprim aiurea. Dar există mereu o săgeată care arată direcția spre aceste țări, acum cînd atingerea adevăratului scop nu mai depinde decît de rezistența călătorului.

Se cunoaște, aproximativ, drumul parcurs. Eu am avut grijă să povestesc, într-un studiu asupra cazului lui Robert Desnos, intitulat *Intrarea Mediumurilor* [6] cum fusesem ispitit să-mi « fixez atenția asupra unor fraze mai mult sau mai puțin parțiale care, în plină singurătate, la apropierea somnului, devin perceptibile pentru spirit fără a fi cu putință să li se descopere o determinare prealabilă ». Cu puțin timp înainte încercasem aventura poetică cu minimum de șanse, adică aspirațiile mele erau aceleași cu cele de azi, numai că eu aveam încredere în încetineala de elaborare pentru a mă salva de contacte inutile, contacte pe care le reprobam total. Era în asta o pudoare a gîndirii, din care mi-a mai rămas ceva. La sfîrșitul vieții, voi reuși fără îndoială cu dificultate să vorbesc cum se vorbește, să-mi scuz glasul și micul număr al gesturilor mele. Îmi pare că virtutea cuvîntului (a scrisului, cu atît mai mult) constă în a scurta în mod sesizabil expozeul (și era un

6. Cfr. *Les pas perdus*, NRF, Paris.

expozeu) unui mic număr de fapte, poetice sau altfel, din care eu îmi formam substanța. Gîndeam că Rimbaud nu procedase altfel. Compuneam cu o grijă de varietate care ar fi meritat mai mult, ultimile poeme din *Muntele de pietate,* ceea ce înseamnă că reușeam să scot din liniile albe ale acestei cărți un avantaj de necrezut. Aceste linii erau ochiul oprit asupra unor operații ale gîndirii, pe care eu credeam că trebuie să le ascundem cititorului. Nu era o înșelătorie din partea mea, ci plăcerea de a brusca. Obțineam iluzia unei complicități posibile, care mă satisfăcea tot mai puțin. Mă apucam să aleg fără moderație cuvintele pentru spațiul pe care ele îl admit în jurul lor, pentru tangențele lor cu alte cuvinte nenumărate pe care nu le pronunțam. Poemul *Pădure neagră* revelează cu exactitate această stare de spirit. Mi-au trebuit șase luni pentru a-l scrie și se poate crede că nu m-am odihnit o singură zi. Dar e vorba de stima pe care mi-o purtam atunci, nu-i așa, mă veți înțelege. Îmi plac aceste confesiuni stupide.

În acel timp încerca să se afirme pseudopoezia cubistă, dar ea ieșise dezarmată din creierul lui Picasso și, în ceea ce mă privește, treceam drept un plicticos asemenea ploii (și mai trec încă). De altfel, aveam bănuieli, din punct de vedere poetic, că am luat-o pe un drum fals, dar salvam miza cum puteam, bravînd lirismul cu definiții și rețete (fenomenele Dada nu aveau să întîrzie a se produce) și prefăcîndu-mă că cercetez posibilitatea unei aplicări a poeziei în publicitate (pretindeam că lumea se va sfîrși nu printr-o carte frumoasă, ci printr-o reclamă frumoasă a cerului sau a iadului).

În aceeași perioadă, un om, cel puțin tot atît de plicticos ca și mine, Pierre Reverdy, scria:

« Imaginea este o creație pură a spiritului.

Ea nu se poate naște dintr-o comparație ci din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin îndepărtate.

Cu cît raporturile a două realități apropiate vor fi mai depărtate și mai juste, cu atît imaginea va fi mai puternică — și cu atît puterea ei emotivă și realitatea poetică vor fi mai mari... etc. » [7]

Aceste cuvinte, deși sibilice pentru profani, erau foarte revelatoare și am meditat îndelung asupra lor. Dar imaginea îmi fugea. Estetica lui Reverdy, estetică în întregime *a posteriori,* mă făcea să consider efectele drept cauze. În aceste împrejurări a trebuit să renunț, în mod definitiv, la punctul meu de vedere.

7. *Nord-Sud,* mars 1918.

Deci, într-o seară, înainte de a adormi, percepui, articulată limpede încît era imposibil să schimbi vreun cuvînt, dar distrasă totuși de zvonul oricărei voci, o destul de bizară frază care îmi parvenea, fără nici o urmă a evenimentelor în care, după mărturia conștiinței mele, mă aflam amestecat în clipa aceea, o frază ce-mi păru insistentă, o frază care aș îndrăzni să spun *bătea la fereastră.* Mi-am dat seama de asta pe dată și mă pregăteam să trec peste ea cînd caracterul organic al acestei fraze mă reținu. Într-adevăr, această frază mă surprindea; din nefericire n-am reținut-o pînă astăzi, dar era ceva în genul: « Există un om tăiat în două de fereastră »; dar ea nu putea suferi vreun echivoc, însoțită fiind de o slabă reprezentare vizuală [8] a unui om care umbla tăiat în două, la semiînălțime, de o fereastră perpendiculară pe axa corpului său. Nu încape îndoială că era vorba de simpla ridicare în spațiu a unui om care stă aplecat pe fereastră. Dar, deoarece această fereastră urmase deplasarea omului, mi-am dat seama că aveam de-a face cu o imagine de un tip foarte rar și îndată nu mai avui altă idee în afara aceleia de a o încorpora la materialul meu de construcție poetică. De cum i-am acordat acest credit ea a făcut loc unei succesiuni abia intermitente de fraze care nu m-au surprins mai puțin și mi-au lăsat impresia unei gratuități atît de mari încît stăpînirea ce o avusesem atunci asupra mea mi-a părut iluzorie și n-am mai visat decît să pun o dată capăt nesfîrșitei certi ce are loc în mine [9].

8. Dacă aș fi fost pictor, reprezentația aceasta vizuală ar fi primat pentru mine, fără îndoială, asupra celeilalte. Aici au decis dispozițiile mele precedente. Din ziua aceea mi s-a întîmplat să-mi concentrez în mod voluntar atenția asupra unor asemenea apariții și știu că ele nu sînt inferioare în privința clarității fenomenelor auditive. Înarmat cu un creion și o hîrtie albă, mi-ar fi ușor să le urmez contururile. Aici nu este vorba de a desena ci doar de a calchia. Așa aș putea figura un copac, un val, un instrument muzical, toate lucruri cărora sînt incapabil în această clipă să le redau trăsăturile cele mai schematice. M-aș scufunda, cu certitudinea de a mă regăsi, într-un labirint de linii care la început mi s-ar părea că nu duc nicăieri. Și, deschizînd ochii, aș încerca o puternică impresie de « niciodată văzut ». Dovada a ceea ce spun a fost făcută de mai multe ori de către Robert Desnos; pentru a vă convinge e suficient să răsfoiți nr. 36 din *Feuilles libres* cuprinzînd mai multe din desenele sale *(Romeo și Julieta, Un om a murit azi-dimineață* etc.) luate de către această revistă drept desene de nebuni și publicate, în chip inocent, ca atare.

9. Knut Hamsun plasează sub dependența *foamei* acest gen de revelație în prada căreia mă aflam eu, și poate că nu greșește. (Fapt e că în perioada aceea eu nu mîncam în fiecare zi). În mod sigur e vorba de aceleași manifestări despre care el relatează în acești termeni:

« A doua zi mă trezii devreme. Era încă noapte. Ochii îmi erau deschiși de mult, cînd auzii pendula din apartamentul de jos bătînd ora cinci. Voii să adorm iar, dar nu reușii, eram complet treaz și o mie de lucruri îmi umblau prin cap.

Dintr-o dată îmi veniră în minte cîteva pasaje foarte potrivite pentru a fi folosite într-o schiță, sau într-un foileton; găsii îndată, din întîmplare, fraze foarte frumoase, fraze cum nu mai scrisesem niciodată. Mi le repetăm încet, cuvînt cu cuvînt, erau excelente. Și veneau mereu. Mă sculai, luai hîrtie și un creion de pe masa ce se afla în spatele patului meu. Era ca și cum o vînă s-ar fi rupt în mine, un cuvînt

Cum eram cufundat încă, la acea epocă, în atmosfera lui Freud și familiarizat cu metodele sale de examinare, pe care avusesem întrucîtva ocazia să le practic asupra unor bolnavi în timpul războiului, am hotărît să obțin de la mine ceea ce se încearcă a se obține de la ei, adică un monolog cu un debit cît mai rapid cu putință, pe care spiritul critic al subiectului să nu-l stînjenească cu nici o judecată, care să se debaraseze, deci, de orice reticențe și care să fie cît mai exact posibil *gîndul vorbit*. Mi se părea, și îmi pare încă, maniera în care-mi parvenise fraza despre omul tăiat în două, drept mărturie că viteza gîndului nu este superioară celei a cuvîntului, și că ea nu desfide în mod obligatoriu limba, nici măcar penița care gonește. Cu această dispoziție, Philippe Soupault, căruia îi împărtășisem aceste prime concluzii, și cu mine ne apucarăm să înnegrim hîrtie cu un lăudabil dispreț pentru ceea ce s-ar fi putut înșirui în chip literar. Ușurința realizării făcu restul. La sfîrșitul primei zile noi puteam citi vreo cinzeci de pagini obținute prin acest mijloc, puteam să începem a compara rezultatele. În ansamblu, cele ale lui Soupault și ale mele prezentau o remarcabilă analogie: același viciu de construcție, defecte de aceeași natură, dar de asemenea, de amîndouă părțile, iluzia unei verve extraordinare, multă emoție, o selecție de imagini de o asemenea calitate cum n-am fi fost capabili să facem măcar una în mod obișnuit, un pitoresc foarte special, și, ici-colo, cîte o propoziție de un caraghioslîc ascuțit.

Singurele deosebiri pe care le prezentau cele două texte îmi părură a ține în mod esențial de caracterele noastre deosebite, cel al lui Soupault mai puțin static decît al meu și, dacă el îmi îngăduie această ușoară critică, prin aceea că el comisese eroarea de a pune în fruntea unei pagini, în spirit fără îndoială de mistificare, cîteva cuvinte în chip de titluri. Eu trebuie, în schimb, să-i dau dreptate pentru că s-a opus întotdeauna, din toate puterile, celei mai mici refaceri, celei mai mici corectări a unor pasaje care-mi păreau nereușite. Desigur, în această privință, el a avut dreptate [10].

urma după altul, se așeza la locul lui, se adapta situației, scenele se acumulau, acțiunea se derula, replicile îmi țîșneau în creier, și mă bucuram în chip prodigios de ele. Gîndurile îmi veneau atît de iute și continuau să curgă atît de abundent, încît pierdeam o mulțime de detalii delicate, deoarece creionul meu nu putea alerga destul de repede, deși mă grăbeam cu mîna în necontenită mișcare și nu pierdeam un minut. Frazele continuau să țîșnească în mine, eram plin de subiectul meu. »

Apollinaire afirma că primele tablouri ale lui De Chirico fuseseră pictate sub influența unor tulburări cinestezice (migrene, colici).

10. Cred din ce în ce mai mult în infailibilitatea gîndirii mele în raport cu mine însumi; și e foarte drept. Totuși, în această *scriere a gîndului*, te afli la discreția primei distrageri exterioare, se pot produce «baloane de săpun». Am fi de neiertat dacă am încerca să le disimulăm. Prin definiție gîndirea este puternică și incapabilă de erori. Aceste slăbiciuni evidente trebuie puse pe seama sugestiilor ce vin dinafară.

E, într-adevăr, foarte dificil de apreciat la justa valoare diferitele elemente componente, se poate spune chiar că e imposibil să le apreciezi la prima lectură. Ție însuți, care scrii, aceste elemente îți sînt în aparență *tot atît de străine ca tuturor celorlalți* și le suspectezi în mod natural. Poetic vorbind, ele se recomandă mai ales printr-un foarte înalt grad de *absurditate imediată*, iar caracterul acestei absurdități, la un examen mai aprofundat, este acela de a ceda locul la tot ce este admisibil, legitim în lume: divulgarea unui anumit număr de proprietăți și, de fapt, nu mai puțin obiective, la urma urmelor, decît celelalte.

Ca un omagiu lui Guillaume Apollinaire, care murise cu puțin timp în urmă și care, în mai multe rînduri, ne păruse a se fi supus unui antrenament de acest fel, fără totuși a-i fi sacrificat mediocre mijloace literare, Soupault și cu mine am desemnat cu numele de SUPRAREALISM noul mod de expresie pură pe care-l păstram încă pentru noi și de care eram nerăbdători să-i facem să beneficieze pe prietenii noștri.

Cred că este inutil să revenim astăzi asupra acestui cuvînt și că accepția în care l-am luat noi a prevalat în general asupra concepției lui Apollinaire. Cu și mai mare dreptate am fi putut să ne folosim de cuvîntul SUPERNATURALISM, folosit de Gérard de Nerval în dedicația la *Filles du Feu* [11]. Pare, de fapt, că Nerval poseda de minune *spiritul* pe care-l revendicăm noi, Apollinaire posedînd, dimpotrivă, doar *litera*, încă imperfectă, a suprarealismului și dovedindu-se incapabil a-i da fundamentarea teoretică ce ne preocupă. Iată două fraze din Nerval care-mi par în această privință foarte semnificative:

« Am să-ți explic, dragul meu Dumas, fenomenul despre care ai vorbit mai sus. Există, să știi, anumiți povestitori care nu pot inventa fără a se identifica cu personajele închipuirii lor. Și cu cîtă convingere vechiul nostru prieten Nodier povestea cum a avut nefericirea să fie ghilotinat în vremea Revoluției; eram atît de convinși de asta încît ne întrebam cum reușise să-și lipească la loc capul.

...Și, de vreme ce ai făcut imprudența că citezi un sonet din cele compuse în acea stare de reverie SUPERNATURALISTĂ, cum ar spune germanii, trebuie să le asculți pe toate. Le vei găsi la sfîrșitul volumului. Ele nu sînt de loc mai obscure decît metafizica lui Hegel sau Memorabilele lui Swedenborg, și și-ar pierde din

11 Și, de asemenea, de Thomas Carlyle în *Sartor Resartus* (capitolul VIII): *Supernaturalism natural*, 1833–34.

farmec dacă ar fi explicate, de cumva așa ceva ar fi cu putință; dar acordă-mi cel puțin meritul expresiei... »[12]

Numai cu multă reavoință ni s-ar putea contesta dreptul de a folosi cuvîntul *SUPRAREALISM* în sensul foarte particular în care îl înțelegem noi, pentru că e limpede că înaintea noastră acest termen nu avusese succes. Deci, îl definesc o dată pentru totdeauna:

SUPRAREALISM, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale.

ENCICL. *Philos.* Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate pînă la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții. Au făcut act de SUPRAREALISM ABSOLUT domnii Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Se pare că ei sînt pînă în prezent, singurii, și nu ne-am înșela, dacă n-ar exista cazul pasionant al lui Isidore Ducasse, asupra căruia îmi lipsesc datele. Și desigur că, luînd în considerație doar în mod superficial rezultatele lor, un număr însemnat de poeți ar putea trece drept suprarealiști, începînd cu Dante, și, în zilele sale cele mai bune, Shakespeare. *În decursul diferitelor tentative de reducere la care m-am dedat, a ceea ce se numește, prin abuz de încredere, geniu, eu n-am găsit nici un alt proces căruia să i se poată atribui geniul, în afară de suprarealism.*

Nopțile lui Young sînt suprarealiste de la un capăt la altul; din nefericire cel care vorbește este un preot, un preot rău, dar un preot.

Swift este suprarealist în răutate.
Sade este suprarealist în sadism.
Chateaubriand e suprarealist în exotism.

12. Cfr. și *Idéorêalisme*-ului lui Saint-Pol-Roux.

Constant e suprarealist în politică.
Hugo e suprarealist cînd nu e tîmpit.
Desbordes-Valmore e suprarealist în amor.
Bertrand e suprarealist în trecut.
Rabbe e suprarealist în moarte.
Poe e suprarealist în aventură.
Baudelaire e suprarealist în morală.
Rimbaud e suprarealist în practica vieții și aiurea.
Mallarmé e suprarealist în confidență.
Jarry e suprarealist în absint.
Nouveau e suprarealist în sărut.
Saint-Pol-Roux e suprarealist în simbol.
Fargue e suprarealist în atmosferă.
Vaché e suprarealist în mine.
Reverdy e suprarealist la el acasă.
Saint-John Perse e suprarealist la distanță.
Roussel e suprarealist în anecdotă.
Et caetera.

Însist, ei nu sînt mereu suprarealiști, de vreme ce eu pot denunța la fiecare din ei un anumit număr de idei preconcepute la care — în chip foarte naiv — ei țineau. Ei țineau la acestea pentru că *nu auziseră vocea suprarealistă*, cea pe care o auzi și în pragul morții și peste furtuni, pentru că ei nu voiau să servească doar la orchestrarea uimitoarei partituri. Erau instrumente prea mîndre, iată de ce n-au dat mereu un sunet armonios[13].

Dar noi, cei care nu ne-am dedicat nici unei filtrări, care ne-am transformat, în operele noastre, în receptacule surde ale atîtor ecouri, în modeste *aparate înregistratoare*, care nu se hipnotizează pe desenele ce le schițează, noi servim poate o cauză încă mai nobilă. Astfel noi redăm cu probitate « talentul » ce ni se atribuie. Vorbiți-mi despre talentul acestui metru de platină, al acestei oglinzi, al acestei uși, și al cerului, dacă doriți.

Noi n-avem talent, întrebați-l în privința asta pe Philippe Soupault:

« *Manufacturile anatomice și locuințele ieftine vor distruge cele mai înalte orașe* .»

13. Aș putea să vorbesc la fel despre cîțiva filozofi și cîțiva pictori, necitîndu-i printre aceștia din urmă decît pe Paolo Uccello în vechime, și, în epoca modernă, pe Seurat, Gustave Moreau, Matisse (în «Muzica» de pildă), Derain, Picasso (de departe cel mai pur), Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico (atît de îndelung admirabil), Klee, Man Ray, Max Ernst și, aproape de noi, André Masson.

Pe Roger Vitrac:

« Abia invocasem marmura-amiral că acesta se întoarse pe călcîie asemenea unui cal ce se cabrează înaintea stelei polare și-mi desemnă pe suprafața bicornului său o regiune unde urma să-mi petrec viața. »

Pe Paul Éluard:

« Povestesc o istorie foarte cunoscută, recitesc un poem celebru: mă sprijin de un zid care are urechi verzui și buze calcinate. »

Pe Max Morise:

« Ursul cavernelor și tovarășul său bîtlanul, vol-au-vent-*ul și valetul său vîntul, marele Cancelar și a sa cancelieră, sperietoarea de vrăbii și cumătra sa vrabia, eprubeta și fiul ei acul, carnasierul și fratele său carnavalul, măturătorul și monoclul său, Mississipi și cățelușul său, coralul și cana-sa-de-lapte, Miracolul și al său bun Dumnezeu trebuie să piară de pe suprafața mării. »*

Pe Joseph Delteil:

« Vai! Eu cred în virtutea păsărilor. Și-mi ajunge o pană ca să mor de rîs. »

Pe Louis Aragon:

« În timpul unei întreruperi a partidei, pe cînd jucătorii se adunau în jurul unui recipient de punch *fumegînd, eu întrebam copacul dacă mai avea panglica sa roșie. »*

Și pe mine însumi care nu m-am putut împiedica să scriu liniile șerpuitoare ce te pot scoate din sărite ale acestei prefețe.

Întrebați-l pe Robert Desnos, cel care este poate cel mai aproape dintre noi de adevărul suprarealist, cel care în opere încă inedite[14] și de-a lungul multiplelor experiențe la care s-a pretat, a îndreptățit din plin speranțele pe care mi le puneam în suprarealism și mă determină să mai aștept încă multe de la acesta. Azi Desnos *vorbește suprarealist* foarte în largul lui. Sprinteneala prodigioasă pe care o arată în urmărirea orală a gîndului său ne oferă

14 *Nouvelle Hébride , Dé ordre formel, Deuil pour deuil.*

discursuri splendide ce se pierd și pe care Desnos ar face mai bine să le fixeze. El citește în sine însuși ca într-o carte și nu face nimic pentru a reține foile ce se risipesc în vîntul vieții sale.

Tainele artei magice suprarealiste

COMPOZIȚIA SUPRAREALISTĂ SCRISĂ, SAU PRIMUL ȘI ULTIMUL JET.

Cereți să vi se aducă cele trebuitoare pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cît mai favorabil cu putință concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuși. Plasați-vă în starea cea mai pasivă sau receptivă, pe care o veți putea realiza. Faceți abstracție de geniul dumneavoastră, de talentul dumneavoastră și de talentele tuturor celorlalți. Repetați-vă că literatura este unul din cele mai triste drumuri care pot duce oriunde. Scrieți iute, fără un subiect ales dinainte, atît de iute încît să nu puteți să vă rețineți și să fiți tentat a vă reciti. Prima frază va veni de la sine; după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gîndirii noastre conștiente care nu cere decît să se exteriorizeze. Este foarte dificil să te pronunți asupra reușitei frazei următoare; ea participă fără îndoială la activitatea noastră conștientă și la cealaltă, dacă admitem că faptul de a fi scris prima frază comportă un minimum de percepție. De altfel, asta trebuie să vă intereseze prea puțin; tocmai în asta constă, în cea mai mare parte, interesul jocului suprarealist. Mai întotdeauna punctuația se opune fără îndoială continuității absolute a curgerii ce ne preocupă deși ea pare că este necesară ca înșiruirea nodurilor pe o frînghie vibrîndă. Continuați cît vă va plăcea. Aveți încredere în caracterul inepuizabil al murmurului. Dacă liniștea amenință să se stabilească, pentru o greșeală cît de mică pe care ați comis-o: o greșeală, s-ar putea spune, de distragere, ștergeți fără ezitare cu o linie foarte clară. După cuvîntul a cărui origine vă pare suspectă, puneți o literă oarecare, litera *l*, de exemplu, mereu litera *l* și readuceți arbitrariul impunînd această literă ca inițială a cuvîntului care va urma.

PENTRU A NU VĂ MAI PLICTISI ÎN COMPANIE

E foarte dificil. Nu sînteți acasă pentru nimeni și cîteodată, dacă nimeni n-a forțat consemnul, întrerupîndu-vă în plină activi-

tate suprarealistă și făcîndu-vă să vă încrucișați brațele, spuneți: « Nu-i nimic, fără îndoială, există ceva mai bun care trebuie sau nu trebuie făcut. Interesul vieții nu se menține. Pur și simplu, ceea ce se întîmplă în mine îmi este încă importun ! » și alte asemenea banalități revoltătoare.

PENTRU A FACE DISCURSURI

Înscrieți-vă în ajunul alegerilor în primul sat pe care-l veți considera bun pentru acest gen de consultări. Fiecare om are în el stofă de orator: panglicele multicolore, morișca de cuvinte. Prin suprarealism vom surprinde disperarea în sărăcia ei. Fiecare om poate, într-o seară, pe o estradă, singur, să sfîșie cerul veșnic, această Blană de Urs. Poate promite atît de multe încît de-ar îndeplini cît de puțin din toate acestea oamenii ar fi consternați. El va da revendicărilor unui întreg popor un aspect parțial și ridicol. Îi va face pe cei mai neînduplecați adversari să se împărtășească de o dorință secretă care va fi deasupra patriilor. Și va reuși să facă aceasta numai lăsîndu-se purtat de cuvîntul imens care se topește în milă și se desface în ură. Incapabil de slăbiciune, el va juca pe catifelele tuturor slăbiciunilor. Și va fi cu adevărat ales și cele mai dulci femei îl vor iubi cu violență.

PENTRU A SCRIE FALSE ROMANE

Oricine ați fi, dacă inima vă îndeamnă, puneți pe foc cîteva foi de laur și, fără a voi să hrăniți acest foc slab, veți începe să scrieți un roman. Suprarealismul vă va îngădui aceasta; nu aveți decît să puneți acul de la « Frumos imobil » pe « Acțiune » și jocul va fi făcut. Iată personaje cu aluri foarte diferite, numele lor în scrierea dumneavoastră sînt o problemă de majuscule și ele se vor comporta cu aceeași dezinvoltură față de verbele active precum pronumele impersonal *il* față de cuvinte ca: *pleut, y a, faut* etc. Ele le vor comanda, ca să zic așa, iar acolo unde observația, reflecția, facultatea de a generaliza nu vă vor mai fi de nici un folos, fiți sigur că ele vă vor împrumuta o mie de intenții pe care nu le veți fi avut. Astfel, prevăzute cu un mic număr de caracteristici fizice și morale, aceste ființe care în realitate vă datorează atît de puțin nu se vor îndepărta de o anumită linie de conduită, de care nu va fi nevoie să vă ocupați. Din asta va rezulta o intrigă mai mult sau mai puțin savantă, în aparență, ce va justifica punct cu punct acest deznodămînt emoționant sau liniștitor de care n-aveți nici o grijă. Falsul dumneavoastră roman va simula de minune un roman veritabil; veți fi bogat și toți vor fi de acord că aveți « ceva în pîntec », pentru că din pîntec vine mereu cîte ceva.

Bineînțeles că, printr-un procedeu analog, cu condiția să ignorați lucrul la care vă veți referi, veți putea să vă dedați cu succes falsei critici.

PENTRU A TE FACE REMARCAT DE O FEMEIE CE TRECE PE STRADĂ

.....
.....
.....
.....
.....

ÎMPOTRIVA MORȚII

Suprarealismul vă va introduce în moarte, care este o societate secretă. El vă va înmănușa mîna, îngropînd în ea profundul *M* cu care începe cuvîntul Memorie. Nu uitați să lăsați fericite dispoziții testamentare; în ceea ce mă privește, eu cer să fiu purtat la cimitir cu un camion de transportat mobila, iar prietenii mei să distrugă pînă la ultimul exemplar ediția din *Discursul asupra Puținei realități.*

Graiul i-a fost dat omului pentru a fi folosit în mod suprarealist. În măsura în care îi este indispensabil pentru a se face înțeles, el reușește, de bine de rău, să se exprime și să asigure prin aceasta îndeplinirea cîtorva funcții dintre cele mai rudimentare. A vorbi, a scrie o scrisoare nu prezintă pentru el nici o dificultate reală, atîta vreme cît, făcînd asta, el nu-și propune vreun scop deasupra mediei, adică atîta vreme cît se mulțumește să se întrețină (pentru plăcerea de a se întreține) cu cineva. Nu se neliniștește în privința cuvintelor ce urmează să-i vină și nici a frazei ce va urma celei pe care o încheie. La o întrebare foarte simplă el este în stare să răspundă cît ai clipi. În lipsa unor *ticuri* contractate de la alții, el poate să se pronunțe spontan asupra unui mic număr de subiecte; n-are nevoie pentru aceasta « să-și răsucească limba de șapte ori » nici să-și formuleze mai întîi ce are de spus. Cine oare l-a făcut să creadă că această facultate a primului jet nu-l poate decît deservi,

atunci cînd își propune să stabilească raporturi mai delicate? Nu există nici un subiect despre care ar trebui să se abțină. A te asculta, a te citi nu au alt efect decît acela de a întrerupe ocultul, admirabilul ajutor. Eu nu mă grăbesc să mă înțeleg (dar ! mă voi înțelege mereu). Dacă fraza aceasta a mea sau cealaltă îmi provoacă pentru moment o ușoară decepție, am încredere în cea următoare pentru a mă despăgubi, și mă feresc s-o iau de la capăt sau s-o refac. O cît de mică pierdere de elan mi-ar putea fi fatală. Cuvintele, grupele de cuvinte *ce se înșiruie* practică între ele cea mai mare solidaritate. Eu unul nu le favorizez pe unele în defavoarea celorlalte. Este o miraculoasă compensație a actului de a interveni — și ea intervine.

Acest limbaj fără rezerve pe care caut să-l fac permanent valabil și care îmi părea că se adaptează la toate împrejurările vieții, nu numai că nu mă lipsește de nici unul din mijloacele mele, ba chiar îmi împrumută o extraordinară luciditate și asta într-un domeniu unde așteptăm cel mai puțin de la el. Voi merge pînă la a afirma că el mă instruiește și, într-adevăr, mi s-a întîmplat să folosesc în mod suprarealist cuvinte al căror sens îl uitasem. Am putut să verific după aceea că felul în care le folosisem eu răspundea cu exactitate la definiția lor. Asta ne-ar determina să credem că « nu învățăm », că nu facem altceva decît să « re-învățăm ». Există înșiruiri fericite de cuvinte pe care numai astfel mi le-am făcut familiare. Și nu vorbesc aici de *conștiința poetică a obiectelor*, pe care n-am putut-o dobîndi decît prin contactul lor spiritual, de mii de ori repetat.

Tot dialogul este acela la care se adaptează cel mai bine formele limbajului suprarealist. În cadrul lui se înfruntă două gîndiri: în vreme ce una se predă, cealaltă se ocupă de ea, dar oare cum se ocupă? A presupune că ea și-o încorporează ar însemna să admitem că este cu putință ca ea să trăiască pe de-a-ntregul din cealaltă gîndire, lucru foarte puțin probabil. Și, de fapt, atenția pe care i-o acordă este cu totul exterioară; ea nu face altceva decît să aleagă între a aproba și a respinge, în general de a respinge — cu toată considerația de care omul este în stare. Acest fel de a vorbi ne permite de altfel să fie abordat fondul unei probleme. Atenția mea, pradă unei solicitări, pe care n-o poate respinge în chip decent, tratează gîndirea adversă ca pe un dușman; în conversația curentă ea « critică » mai întotdeauna cuvintele, figurile de care se servește cealaltă; atenția mea mă face în stare să profit de pe urma acestor cuvinte și figuri, denaturîndu-le. Faptul acesta este cu atît mai adevărat cu cît în unele stări mintale patologice, în care tulburările senzoriale dispun de întreaga atenție a bolnavului, acesta, continuînd să răspundă la întrebări, se mărginește a repeta ultimul cuvînt

pronunțat înaintea lui sau ultima parte a unei fraze suprarealiste, a cărei urmă o află în propriul spirit.

— « Ce vîrstă aveți Dumneavoastră? — Dumneavoastră » *(Echolalie.)*

— Cum vă numiți? — Patruzecișicinci de case. » *(Simptomul Ganser sau răspunsurile indirecte.)*

Nu există convorbire în care să nu aibă loc ceva din această dezordine. Efortul de sociabilitate care o domină și faptul că sîntem prea obișnuiți cu asta reușesc doar să ne-o disimuleze momentan. Aceasta este de asemenea și una din marile slăbiciuni ale cărții, care intră mereu în conflict cu spiritul celor mai buni cititori ai săi, prin ei înțelegîndu-i pe cei mai exigenți. În foarte scurtul dialog pe care l-am improvizat mai sus între medic și alienat, cel care are ultimul cuvînt este alienatul; pentru că el se impune prin răspunsurile sale atenției medicului examinator și nu el este cel care pune întrebări. Înseamnă, oare, că în aceste clipe gîndirea lui este mai puternică decît a celuilalt? Poate. El este liber să nu mai țină seama de vîrsta și de numele său.

Suprarealismul poetic, căruia îi consacru acest studiu, s-a ocupat pînă acum cu restabilirea dialogului în adevărul lui absolut, degajîndu-i pe cei doi interlocutori de obligațiile politeții. Fiecare din ei își urmează pur și simplu solilocviul, fără să încerce a scoate din asta vreo plăcere dialectică particulară și fără să se impună cîtuși de puțin aproapelui său. Convorbirile ce au loc nu-și propun, ca de obicei, dezvoltarea vreunei teze, oricît ar fi ea de neglijabilă; ele sînt cît mai indiferente cu putință. Cît despre răspunsul pe care îl cer acestea, el este, în principiu, total indiferent față de amorul propriu al celui care a vorbit. Cuvintele, imaginile se oferă doar ca trambuline spiritului celui ce ascultă. În felul acesta trebuie să se prezinte ele, în *Cîmpurile magnetice*, prima lucrare suprarealistă, paginile reunite sub titlul: *Bariere*, în care Soupault și cu mine reprezentăm asemenea interlocutori impartiali.

Suprarealismul nu permite celor care i se dedică să-i întoarcă spatele după bunul lor plac. Totul ne face să credem că el acționează asupra spiritului ca stupefiantele; asemenea lor, el creează o anume stare de necesitate și-l poate împinge pe om la revolte cumplite. E și el, dacă vreți, tot un paradis foarte artificial, și gustul pentru el derivă din critica lui Baudelaire, după același criteriu ca și celelalte. Astfel, analiza efectelor misterioase și a bucuriilor specifice, pe care le poate genera — în multe privințe, suprarealismul se

prezintă ca un *viciu nou* care nu pare a fi cu necesitate apanajul cîtorva oameni, asemenea *haşişului*, el e în stare să-i satisfacă pe toţi delicaţii — o atare analiză nu poate să nu-şi afle loc în acest studiu.

1. Există imagini suprarealiste ca acele imagini ale opiului, pe care omul nu le mai evocă, ci « se oferă închipuirii sale, în mod spontan, despotic. El nu le poate alunga căci voinţa nu mai are putere şi nu mai stăpîneşte facultăţile »[15]. Rămîne de ştiut dacă imaginile au fost vreodată « evocate ». Dacă acceptăm, cum o fac eu, cu dragă inimă definiţia lui Reverdy, nu pare cu putinţă să apropii în chip voluntar ceea ce poartă numele de « două realităţi distante ». Apropierea se face sau nu se face, asta-i tot. În ceea ce mă priveşte, eu neg în mod formal şi categoric că în Reverdy imagini ca:

În pîriu e un cîntec care curge

sau

Ziua s-a întins ca o albă faţă de masă

sau

Lumea intră într-un sac

oferă cel mai mic grad de premeditare. E fals, după părerea mea, să pretinzi că « spiritul a prins raporturile » celor două realităţi prezente. Nu există, pentru a începe, nimic de « prins » în chip conştient. Din alăturarea oarecum fortuită a celor doi termeni scapără o lumină deosebită, *lumină a imaginii*, faţă de care noi ne arătăm infinit de sensibili. Valoarea imaginii depinde de frumuseţea scînteii obţinute; ea este, în consecinţă, o funcţie a diferenţei de potenţial între cei doi conductori. Cînd această diferenţă există în foarte mică măsură, ca în comparaţie[16], scînteia nu se produce. Ori, cred eu, nu stă în puterea omului să concerteze apropierea a două realităţi atît de distante. Principiul asociaţiei ideilor, aşa cum ni se prezintă el, se opune la asta. Altminteri ar trebui să ne întoarcem la o artă eliptică, pe care Reverdy o condamnă, ca şi mine. Sîntem obligaţi, deci, să admitem că cei doi termeni ai imaginii nu sînt daţi de către spirit unul din celălalt, *în vederea* scînteii ce urmează a fi

15. Baudelaire
16. Imaginea este a lui Jules Renard.

produsă, că ei sînt produsele simultane ale activităţii pe care eu o numesc suprarealistă, raţiunea limitîndu-se la a constata şi a aprecia fenomenul luminos.

Şi, aşa după cum volumul scînteii sporeşte, dacă acesta se produce în gaze rarefiate, atmosfera suprarealistă creată prin scrierea mecanică, scriere pe care eu am încercat s-o pun la îndemîna tuturor, se pretează în chip deosebit producerii celor mai frumoase imagini. Se poate spune chiar că, în această goană vertiginoasă, imaginile apar ca singurele steguleţe de semnalizare ale spiritului. Spiritul se convinge puţin cîte puţin de realitatea supremă a acestor imagini. Mărginindu-se la început să le îndure, el îşi dă curînd seama că acestea îi flatează raţiunea, sporindu-i în acelaşi timp cunoaşterea. Spiritul devine conştient de întinderile nelimitate unde se manifestă dorinţele sale, unde pro şi contra se reduc fără încetare, unde obscuritatea sa nu-l trădează. El umblă purtat de aceste imagini care îl vrăjesc şi care abia îi lasă vreme să aţîţe, suflînd în el, focul degetelor sale. Aceasta e cea mai frumoasă noapte, *noaptea fulgerelor:* după ea, ziua e noapte.

Nenumăratele tipuri de imagini suprarealiste ar cere o clasificare pe care, deocamdată, nu-mi propun s-o încerc. A le grupa după afinităţile lor particulare, ar fi o operaţie ce m-ar duce prea departe; vreau să ţin cont, în mod esenţial, de virtutea lor comună. Pentru mine, cea mai puternică este aceea care prezintă gradul de arbitrar cel mai înalt, nu ascund acest lucru; este aceea care necesită timpul cel mai îndelungat pentru a o traduce în limbaj practic, fie pentru că închide o cantitate uriaşă de contradicţii aparente, fie pentru că unul din termenii ei rămîne curios de secret, fie pentru că, anunţîndu-se senzaţională, ea pare a se dezvolta cu greutate (închizîndu-şi dintr-o dată unghiul compasului), fie pentru că derivă din ea însăşi o ridicolă justificare formală, fie pentru că e de ordin halucinant, fie pentru că împrumută abstractului, cu multă naturaleţă, masca concretului, sau invers, fie pentru că implică negarea cîtorva proprietăţi fizice elementare, sau că dezlănţuie rîsul. Iată, în ordine, cîteva exemple:

Rubinul şampaniei.

LAUTRÉAMONT

Frumos ca legea interzicerii, la adulţi, a dezvoltării pieptului a căror tendinţe de creştere nu este în raport cu cantitatea de molecule pe care organismul lor le asimilează.

LAUTRÉAMONT

O biserică se înalță răsunătoare ca un clopot.

PHILIPPE SOUPAULT

În somnul Rrosei Sélavy e un pitic ieșit dintr-un puț care vine noaptea și-i mănîncă pîinea.

ROBERT DESNOS

Pe un pod roua cu cap de pisică se legăna.

ANDRÉ BRETON

Puțin la stînga, în firmamentul meu ghicit, zăresc — dar fără îndoială nu e decît un abur de sînge și de crimă — briliantul grosolan al perturbațiilor libertății.

LOUIS ARAGON

În pădurea incendiată,
Leii erau proaspeți.

ROGER VITRAC

Culoarea ciorapilor unei femei nu este în chip obligatoriu în ton cu ochii ei, ceea ce l-a făcut să spună, pe un filozof, pe care e inutil să-l numim: « Cephalopodele sînt mai îndreptățite decît patrupedele să urască progresul ».

MAX MORISE

1. Cu sau fără voia unora, există aici material pentru a satisface mai multe exigențe ale spiritului. Toate aceste imagini par a mărturisi că spiritul este copt pentru altceva decît bucuriile benigne pe care și le acordă. Este singurul lui mijloc de a fructifica în mod avantajos cantitatea ideală de evenimente cu care este împovărat [17]

17. Să nu uităm că, după formula lui Novalis, « Există șiruri de evenimente care gonesc parale cu cele reale. Oamenii și împrejurările, în general, modifică cursul ideal al evenimentelor, încît el par imperfect. Consecințele lor sînt de asemenea imperfecte. Așa s-a întîmplat cu Reforma: în loc de Protestantism a apărut Lutheranismul ! »

Aceste imagini îi dau măsura risipirii sale obișnuite și a inconvenientelor pe care i le oferă. Nu e rău ca imaginile să-l deconcerteze pînă la urmă, pentru că a deconcerta spiritul înseamnă a-l închide în greșeala lui. Frazele citate de mine contribuie în mare măsură la asta. Dar spiritul care le savurează află în ele certitudinea de a se găsi *pe drumul drept;* prin sine însuși, nu ar ști să se facă vinovat de subtilitate; el nu are a se teme de nimic, de vreme ce, mai mult încă, se străduiește să discearnă totul.

2. Spiritul care plonjează în suprarealism retrăiește cu exaltare partea cea mai bună a copilăriei sale. Cu el se petrece oarecum ceva asemănător cu certitudinea unuia care, pe cale de a se îneca, reface, în mai puțin de un minut, irepetabilul drum al vieții sale. Mi se va spune că nu e prea încurajator. Dar eu nu țin să-i încurajez pe cei care-mi vor spune asta. Din amintirile copilăriei și din alte cîteva se degajă un sentiment de virginitate și, în consecință, *de rătăcire,* pe care eu îl consider drept cel mai fecund sentiment din cîte există. Poate, copilăria este aceea care ne apropie cel mai mult de « adevărata viață »; copilăria, după care omul nu mai dispune, în afară de pașaportul său, decît de unele bilete de favoare; copilăria în care totul contribuie la posesiunea eficace, și fără risc, de sine însuși. Grație suprarealismului, pare că aceste șanse revin. E ca și cum ai alerga încă spre propria salvare sau propria pierdere. Poți trăi, în umbră, o teroare prețioasă. Slavă Domnului, nu este încă decît Purgatoriul. Traversezi, înfiorat, ceea ce ocultiștii numesc *peisaje primejdioase.* Trezesc în urma mea monștri care spionează; ei nu sînt încă foarte atîțați împotriva mea și nu sînt încă pierdut de vreme ce mi-e frică de ei. Iată « elefanți cu cap de femeie și lei zburători » pe care Soupault și cu mine i-am întîlnit tremurînd cîndva, iată « peștele solubil » care mă mai îngrozește puțin și acum. PEȘTE SOLUBIL, nu sînt eu oare peștele solubil? M-am născut sub semnul Peștilor, iar omul este solubil în gîndirea sa! Fauna și flora suprarealismului sînt de nedescris.

3. Nu cred într-o apropiată afirmare a unui poncif suprarealist. Caracterele comune tuturor textelor de acest gen, între cele pe care le-am semnalat și multe altele pe care ni le-ar revela doar o analiză logică și o analiză gramaticală strînsă, nu se opun unei anume evoluții în timp a prozei suprarealiste. Venind după o cantitate de eseuri cărora m-am dăruit în acest sens de cinci ani încoace și pe care am slăbiciunea de a le considera în cea mai mare parte drept extrem de dezordonate, povestioarele care formează urmarea acestui volum

îmi furnizează o probă flagrantă a acestei aserțiuni [18]. Nu le judec, pentru asta, nici ca mai demne nici ca mai nedemne de a figura în ochii cititorului cîștigul pe care aportul suprarealist este susceptibil, este capabil să-l realizeze în folosul conștiinței sale.

Mijloacele suprarealiste ar trebui, pe de altă parte, extinse. Orice poate folosi la obținerea, din anumite asociații, a ineditului spontan dorit. Colajele au la Picasso și la Braque aceeași valoare ca și introducerea unui loc comun în dezvoltarea literară a stilului celui mai căutat. Este chiar îngăduit să intitulezi *Poem* ceea ce obții din asamblarea cît mai gratuită cu putință (să păstrăm, dacă vreți, sintaxa) a unor titluri și fragmente de titluri decupate din ziare:

POEM

Un hohot de rîs
de safir în insula Ceylon

Cele mai frumoase paie
au tenul veștejit
sub gratii

Într-o fermă izolată
zi de zi
se agravează
agreabilul

O șosea carosabilă
vă conduce la țărmul necunoscutului

Cafeaua
predică pentru sfîntul său
artizanul cotidian al frumuseții dumneavoastră

18 Prozele din *Poisson soluble*.

POÈME

Un éclat de rire
de saphir dans l'île de Ceylan

Les plus belles pailles
ONT LE TEINT FANÉ
SOUS LES VERROUS

dans une ferme isolée
AU JOUR LE JOUR
s'aggrave
l'agréable

Une voie carrossable
vous conduit au bord de l'inconnu

le café
prêche pour son saint
L'ARTISAN QUOTIDIEN DE VOTRE BEAUTÉ

MADAME,

une paire

de bas de soie

n'est pas

Un saut dans le vide

UN CERF

L'Amour d'abord

Tout pourrait s'arranger si bien

PARIS EST UN GRAND VILLAGE

Surveillez

Le feu qui couve

LA PRIÈRE

Du beau temps

Sachez que

Les rayons ultra-violets

ont terminé leur tâche

Courte et bonne

Madame,
o pereche
de ciorapi de mătase
nu este
un salt în vid
un cerb

Mai întîi Dragostea
Totul s-ar putea aranja atît de bine
Parisul este un sat mare

Supravegheaţi
Focul care mocneşte
Rugăciunea
Timpului frumos

Să ştiţi că
Razele ultraviolete
şi-au terminat misiunea
cît ai bate din palme

Şi exemplele s-ar putea înmulţi. Teatrul, filozofia, ştiinţa, critica ar reuşi de asemenea să se regăsească în ele. Mă grăbesc să adaug că viitoarele *tehnici* suprarealiste nu mă interesează.

Încă mai importante îmi par a fi [19], am dat deja de înţeles asta, aplicaţiile suprarealismului la acţiune. Desigur, nu cred în virtutea

19. Ţinînd seama de cele cîteva rezerve pe care îmi e îngăduit să le am asupra responsabilităţii în general şi asupra consideraţiilor medico-legale, care stabilesc gradul de responsabilitate al unui individ: responsabilitate deplină, iresponsabilitatea, responsabilitatea limitată (sic), oricît de dificil îmi este să admit principiul unei culpabilităţi oarecare, mi-ar place să ştiu cum vor fi *judecate* primele acte delictuoase ale căror caracter suprarealist nu va putea fi pus de loc la îndoială. Pîrîtul va fi achitat sau va beneficia doar de circumstanţe atenuante? Păcat că delictele de presă nu mai sînt urmărite, altminteri am asista curînd la un proces de acest gen: Acuzatul a publicat o carte care atentează la morala publică; ca urmare a plîngerii adresate de cîţiva dintre concetăţenii săi « cei mai onorabili » el este acuzat, totodată, de defăimare; au fost adunate împotriva lui felurite soiuri de probe zdrobitoare, ca injurii la adresa armatei, instigare la asasinat, la viol etc. Acuzatul, pe de altă parte, cade îndată de acord cu acuzaţia pentru a « vesteji » majoritatea ideilor exprimate. El se mărgineşte, drept apărare, să asigure curtea că nu se consideră autor al cărţii sale, aceasta neputînd trece altceva decît o producţie suprarealistă care exclude orice idee de merit sau nemerit al celui care a semnat-o, că el s-a limitat a copia un document, fără a-şi da părerea asupra lui şi că el este cel puţin tot atît de străin de textul incriminat pe cît e străin de acesta Preşedintele Tribunalului. Ceea ce este adevărat în cazul publicării unei cărţi va fi valabil pentru o mie de alte acte, în ziua cînd metodele suprarealiste vor începe să se bucure de o oarecare favoare. Va trebui atunci ca o morală nouă să se substituie moralei în curs, cauză a tuturor relelor noastre.

profetică a cuvîntului suprarealist. « Ceea ce spun e un oracol » [20]: « *Da, cîtă vreme o doresc,* dar oracolul însuși ce este? [21] Mila de oameni nu mă înșală. Vocea suprarealistă care scutură Cuma, Dodona și Delfi, nu e mult diferită de cea care dictează discursurile mele mai puțin mînioase. *Timpul* meu nu trebuie să fie al său, de ce m-ar ajuta să rezolv problema infantilă a destinului meu? Mă prefac, din nefericire, că acționez într-o lume unde, pentru a reuși să țin seama de sugestiile ei, aș fi obligat să le trec prin două soiuri de interpreți: unii pentru a-mi traduce sentințele sale, alții, imposibil de găsit, pentru a impune semenilor mei înțelegerea pe care eu aș avea-o despre aceste sentințe. În această lume, unde eu îndur ceea ce îndur (nu încercați să aflați ce anume) în lumea asta modernă, în fine, drace ! ce-ați vrea să fac? Glasul suprarealist va amuți poate, și eu nu mai sînt în stare să-mi număr disparițiile. Nu voi mai intra, fie și pentru puține clipe, în declinul fericit al anilor și al zilelor mele. Voi fi asemenea lui Nijinski, care, anul trecut, a fost dus să asiste la Baletele rusești și care n-a înțeles la ce spectacol asista. Voi fi singur, foarte singur în mine, indiferent la toate baletele lumii. Vă dăruiesc ceea ce am făcut, ceea ce n-am făcut.

Și de atunci mă încearcă o mare dorință, de a trata cu bunăvoință reveria științifică, atît de incomodă, la urma urmelor, în toate privințele. Telegraf fără fir? Bine. Sifilis ! Dacă doriți ! Fotografie? Nu văd nimic împotrivă. Cinema? Bravo pentru sălile întunecoase. Război? Vom rîde cu poftă. Telefon? Alo, da. Tinerețe? Fermecător păr alb. Încercați să mă faceți să zic: « Mulțumesc ». Mulțumesc... dacă omul vulgar stimează mult ceea ce sînt, propriu zis, cercetările de laborator, asta se datorește faptului că prin ele s-a reușit lansarea unei mașini, descoperirea unui ser, la care vulgarul se crede direct interesat. El nu se îndoiește că s-a urmărit îmbunătățirea soartei lui. Eu nu știu exact cît umanitarism este cuprins în idealul savanților, dar nu-mi pare că ele revelează o mare cantitate de bunătate.

20. Rimbaud.

21. Totuși, TOTUȘI... Ar trebui să ai inima curată pentru asta. Astăzi 8 iunie 1924, pe la ora unu, un glas îmi șoptea: « Béthune, Béthune ». Ce voia să însemne asta? Eu nu cunosc Béthune și nu am decît o slabă idee despre poziția acestui punct pe harta Franței. Béthune nu-mi evocă nimic, nici măcar o scenă din CEI TREI MUȘCHETARI. Ar fi trebuit să plec la Béthune, unde mă aștepta, poate, ceva. Ar fi fost prea simplu, într-adevăr. Mi s-a povestit că într-o carte a lui Chesterton e vorba de un detectiv, care, pentru a găsi pe cineva într-un oraș, se mulțumește să viziteze de la acoperiș pînă în pivniță casele care, din exterior, prezintă după părerea lui vreun detaliu ușor anormal. Acest sistem e tot atît de valoros ca oricare altul.

De asemenea, în 1919, Soupault intra în multe imobile imposibile ca să întrebe portăresele dacă într-adevăr acolo locuia Philippe Soupault. N-ar fi fost surprins, cred, de un răspuns afirmativ. S-ar fi dus să bată la ușa sa.

Vorbesc, bineînțeles, de adevărații savanți și nu de vulgarizatorii de tot felul care obțin brevete. Cred că în acest domeniu, ca în oricare altul, există o bucurie suprarealistă pură a omului care, prevenit de eșecul succesiv al tuturor celorlalți, nu se consideră bătut, pleacă de unde vrea și, pe o cu totul altă cale decît o cale *rezonabilă*, ajunge unde poate. Cutare sau cutare imagine, prin care el va considera că e de cuviință să-și semnalizeze calea și care, poate, îi va aduce recunoștința publică, pot să mărturisesc că mă lasă indiferent, în sine. Materialul cu care este necesar ca el să se împovăreze nu mă impresionează mai mult: tuburile lui de sticlă sau penițele mele metalice... Cît despre metoda sa, o dau pentru ceea ce valorează a mea. L-am văzut la lucru pe inventatorul reflexului cutanat, el își manipula fără răgaz subiectele, era cu totul altceva decît un « examen » ceea ce făcea el, era limpede că el nu mai avea încredere în nici un plan. Ici-colo, formula cîte o remarcă, pe departe, fără însă să fixeze cu asta acul său, în vreme ce ciocanul nu se odihnea o clipă. Tratarea bolnavilor, sarcină futilă, o lăsa în seama altora. El aparținea întreg acestei febre sfinte.

Suprarealismul, așa cum îl văd eu, declară îndeajuns de energic *nonconformismul* nostru absolut pentru a nu mai putea fi pusă problema de a-l traduce, în procesul lumii reale, ca martor al apărării. Dimpotrivă, el nu va ști să justifice decît starea de completă distracție la care noi sperăm să ajungem Distracția* femeii la Kant, distracția « strugurilor » la Pasteur, distracția vehiculelor la Curie sînt în această privință profund simptomatice. Lumea aceasta nu corespunde decît foarte parțial măsurii gîndirii iar incidentele de acest gen nu sînt decît episoadele, pînă acum cele mai marcante. ale unui război de independență la care mă simt mîndru că particip. Suprarealismul este «raza invizibilă » care ne va permite într-o zi, să-i înfrîngem pe adversarii noștri. « Nu mai tremuri, carcasă ! » Vara asta trandafirii sînt albaștri; pădurea e de sticlă. Pămîntul drapat în verdele său mă impresionează tot atît de puțin cît o fantomă. A trăi sau a înceta să trăiești sînt soluții imaginare. Existența este în altă parte.

ANDRÉ BRETON

* E vorba de lipsa de atenție, ignorare etc.

Pictura cubistă

I

Virtuțile plastice: puritatea, unitatea și adevărul domină natura îmblînzită.

Inutil este acoperit curcubeul, anotimpurile freamătă, mulțimile aleargă spre moarte, știința desface și recompune ceea ce există, lumile se îndepărtează pentru totdeauna de concepția noastră, imaginile noastre fugare se repetă sau își reînvie inconștiența, culorile, mirosurile, zgomotele ce lovesc simțurile noastre ne surprind, apoi dispar din natură.

Acest fenomen al frumuseții nu este etern. Noi știm că spiritul nostru nu a avut început și nu va înceta niciodată dar, înainte de toate, ne formăm conceptul genezei și al sfîrșitului lumii.

Totuși prea mulți artiști-pictori adoră încă plantele, pietrele, valul sau oamenii.

* Paginile care urmează constituie primul capitol al cărții *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* de Guillaume Apollinaire, publicată la Paris în 1913. Acest text, deși confuz și aproximativ, oglindește mai bine decît studiile lui Gleizes și Metzinger climatul de fervoare intelectuală în care s-a născut cubismul. Aceasta este cauza pentru care a sfîrșit prin a fi considerat drept *manifestul* mișcării. De aceea l-am ales și noi, reluînd traducerea apărută în Editura « Il Balcone », Milano, 1945.

Ne adaptăm grabnic la sclavia misterului. Ea sfîrșește prin a crea dulci plăceri.

Este lăsată muncitorilor guvernarea universului, iar grădinarii au mai puțin respect pentru natura artiștilor.

Este timpul de a-i fi stăpîni.

Bunăvoința nu asigură de loc victoria.

Dincoace de eternitate dansează formele muritoare ale iubirii și numele naturii rezumă cea mai rea disciplină a lor.

Flacăra este simbolul picturii și cele trei virtuți clasice ard în flăcări, radiind.

Flacăra are puritatea ce nu rabdă nimic străin și transformă cu cruzime în sine ceea ce atinge.

Are de asemenea acea unitate magică prin care, dacă este difuzată, fiecare flăcăruie este aidoma flăcării unice.

Are, în fine, adevărul sublim al luminii pe care nimeni n-o poate nega.

Artiștii-pictori virtuoși ai acestei epoci occidentale își consideră puritatea în opoziție cu forțele naturale.

Ea este uitarea după studiu. Și pentru ca un artist pur să moară n-ar fi trebuit să existe toți cei din secolele trecute.

Pictura se purifică în occident cu acea logică ideală pe care pictorii antici le-au transmis-o celor noi, ca și cum le-ar fi dăruit viața.

Și asta e tot.

Unul trăiește între plăceri, altul în durere, unii își risipesc moștenirea, alții devin bogați, și alții încă nu au decît viața.

Și asta e tot.

Nu poți purta pretutindeni cadavrul propriului tată.

Îl abandonezi în tovărășia celorlalți morți. Îți amintești de el, îl deplîngi, vorbești despre el cu admirație.

Și, dacă devenim tați, la rîndul nostru, nu trebuie să așteptăm ca unul din fii să vrea să se dubleze pe viață cadavrului nostru.

Dar în zadar picioarele noastre se desprind de solul care-i închide pe morți.

A stima puritatea înseamnă a boteza instinctul, a umaniza arta și a diviniza personalitatea.

Rădăcina, lujerul, floarea crinului arată progresia purității pînă la înflorirea ei simbolică.

Toate corpurile sînt egale în fața luminii și modificările lor rezultă din această putere luminoasă care construiește după voia ei.

Noi nu cunoaștem toate culorile și fiecare om inventează altele noi.

Dar pictorul trebuie, înainte de toate, să-și reprezinte divinitatea sa, iar tablourile pe care el le oferă admirației oamenilor le vor conferi și lor gloria de a exercita în mod monumental propria divinitate.

Pentru aceasta e nevoie să îmbrățișăm dintr-o privire: trecutul, prezentul și viitorul.

Pînza trebuie să prezinte această unitate esențială care singură provoacă extazul.

Atunci nimic fugar nu ne va tîrî la întîmplare.

Noi nu ne vom întoarce brusc înapoi.

Spectatori liberi — nu ne vom abandona viața pentru curiozitatea noastră.

Contrabandiștii formelor nu vor escroca statuile noastre de sare la vama rațiunii.

Noi nu vom mai rătăci în viitorul necunoscut, care, despărțit de eternitate, nu e decît un cuvînt destinat a-l ispiti pe om.

Nu ne vom istovi să înșfăcăm prezentul prea fugar. El nu poate însemna pentru artist decît masca morții: moda.

Tabloul va exista ineluctabil.

Viziunea va fi întreagă, completă și infinitul ei, în loc de a însemna o imperfecțiune, va face doar să iasă din nou în evidență raportul unei noi creaturi cu un nou creator, și nimic altceva.

Fără de asta nu va exista unitate, și raporturile pe care le vor avea diferitele puncte ale pînzei cu diferite temperamente, cu diferite obiecte, cu diferite lumini nu vor arăta decît o multiplicitate de neasemănări fără armonie.

Pentru că dacă poate exista un număr infinit de creaturi mărturisindu-și fiecare propriul creator, fără ca nici una să ocupe spațiul celor care coexistă, este imposibil să le concepi simultan și moartea provine din suprapunerea lor, din amestecul lor, din dragostea lor.

Orice divinitate creează după propriul ei chip: tot așa și pictorii.

Numai fotografii fabrică reproducerea naturii.

Puritatea și unitatea nu contează în lipsa adevărului, care nu poate fi comparat cu realitatea, de vreme ce ea este mereu aceeași, deasupra tuturor forțelor naturale ce se străduiesc să ne rețină în ordinea fatală în care nu sîntem decît animale.

Înainte de toate artiștii sînt oameni care vor să devină inumani.

Caută în mod penibil urmele inumanității, urme care nu se întîlnesc în nici un loc în natură.

Sînt adevărul și fără de ele nu cunoaștem nici o realitate.

Dar nu se va descoperi niciodată realitatea o dată pentru totdeauna. Adevărul va fi mereu nou. Altminteri, el nu e decît un sistem mai mizer decît natura.

În acest caz deplorabilul adevăr, cu fiecare zi mai îndepărtat, mai puțin distinct, mai puțin real, ar reduce pictura la starea de scriere plastică, destinată doar a ușura raporturile dintre oamenii de aceeași rasă.

Azi am găsi rapid mașina pentru a reproduce asemenea semne, fără semnificație.

II

Mulți pictori noi nu pictează decît tablouri în care nu există un adevărat subiect.

Titlurile care se află în cataloage au atunci funcția numelor care-i desemnează pe oameni fără a-i caracteriza.

Așa după cum unii cu numele de Grosu sînt foarte slabi și chemîndu-se Albu sînt foarte bruni, am văzut pînze intitulate *Singurătate* unde erau cîteva figuri.

În cazurile despre care este vorba se consimte încă, uneori, să se facă uz de cuvinte vag semnificative ca « Portret », « Peisaj », «Natură moartă », dar mulți artiști nu folosesc decît vocabula generică de « Pictură ».

Acești pictori, dacă observă încă natura, n-o mai imită și se dedică cu grijă reprezentării scenelor naturale observate și reconstruite prin studiu.

Asemănarea nu mai are nici o valoare, pentru că totul este sacrificat de artist adevărurilor, necesităților unei naturi superioare, pe care el și-o imaginează fără s-o descopere.

Subiectul nu mai contează, sau abia contează. În general, arta modernă respinge majoritatea mijloacelor folosite de către marii artiști ai trecutului pentru a plăcea.

Dacă scopul picturii este tot, cum a fost o vreme, plăcerea ochilor, se cere acum amatorului să afle în ea o plăcere diferită de cea pe care i-o putea procura, tot atît de bine, spectacolul lucrurilor naturii.

Mergem astfel către o artă complet nouă, care va fi pentru pictură, așa cum a fost ea considerată pînă acum, ceea ce e muzica pentru literatură.

Va fi pictura pură așa cum muzica este literatură pură.

Amatorul de muzică încearcă, ascultînd un concert, o bucurie diferită decît cea pe care o are ascultînd zgomotele naturale, precum murmurul pîrîului, mugetul unui torent, șuierul vîntului în pădure sau armoniile limbajului omenesc, bazate pe rațiune și nu pe estetică.

În felul acesta, pictorii noi le vor procura admiratorilor lor senzații artistice datorate numai armoniei luminilor contrastante.

Este cunoscută anecdota despre Apelles și Protogenes, ce poate fi citită în Plinius.

Ea pune în lumină plăcerea estetică ce rezultă doar din această construcție contrastantă despre care am vorbit.

Într-o bună zi, Apelles debarcă în insula Rhodos pentru a vedea lucrările lui Protogenes, care locuia acolo. Acesta lipsea din atelierul său cînd Apelles intră.

O bătrînă ședea și păzea o pînză pregătită pentru a fi pictată. Apelles, în loc să-și lase numele, schiță pe pînză o linie atît de delicată încît nu putea fi imaginat ceva mai reușit în această privință.

Cînd se reîntoarse, Protogenes descoperi linia, recunoscu mîna lui Apelles și desenă deasupra ei o altă linie de culoare diferită, și mai subțire, așa încît păreau acum trei linii.

Apelles reveni a doua zi fără să-l găsească nici de data asta pe cel pe care-l căuta și finețea liniei pe care el o schiță în ziua aceea îl aduse la disperare pe Protogenes.

Pictura respectivă smulse multă vreme admirația celor ce se pricepeau și care o priveau cu atîta plăcere de parcă în locul celor trei linii aproape invizibile, ar fi fost zugrăviți acolo zei și zeițe.

Tinerii artiști-pictori din școala de avangardă au drept scop secret pe acela de a face pictură pură.

E o artă plastică complet nouă.

Se află abia la început și nu este încă atît de abstractă cum ar vrea să fie.

Cei mai mulți dintre noii pictori fac matematică fără s-o cunoască, dar n-au abandonat încă natura pe care o cercetează cu răbdare ca să-i învețe drumul vieții.

Un Picasso studiază un obiect așa cum un chirurg face disecția unui cadavru.

Această artă pură, chiar dacă ajunge să se elibereze în întregime de vechea pictură, nu va provoca, în mod necesar, dispariția acesteia, așa după cum dezvoltarea muzicii nu a provocat dispariția diferitelor genuri literare; după cum asprimea tutunului nu a înlocuit gustul alimentelor.

III

Le-au fost viu reproșate noilor artiști-pictori preocupările geometrice.

Totuși, figurile geometriei sînt baza desenului.

Geometria, știință ce are drept obiect spațiul, măsura sa și raporturile sale, a fost dintotdeauna regula însăși a picturii.

Pînă acum cele trei dimensiuni euclidiene le erau suficiente neliniștilor pe care sentimentul infinitului le trezește în sufletul marilor artiști.

Noii pictori nu și-au propus, desigur, mai mult decît anticii, să fie geometri.

Dar se poate spune că geometria este pentru artele plastice ceea ce gramatica este pentru arta scriitorului.

Astăzi savanții nu se mai mărginesc la cele trei dimensiuni ale geometriei euclidiene. Pictorii, în mod natural și, ca să zicem așa, intuitiv, au ajuns să se preocupe de noile măsuri posibile ale spațiului care, în limbajul figurativ al modernilor, sînt indicate toate laolaltă, pe scurt, cu termenul de a patra dimensiune.

Astfel, așa cum ea se oferă spiritului, din punct de vedere plastic, cea de a patra dimensiune ar fi generată de cele trei dimensiuni cunoscute: ea reprezintă imensitatea spațiului, care se eternizează în toate dimensiunile, într-un moment determinat.

Este spațiul însuși, dimensiunea infinitului, și dă plasticitate obiectelor. Le dă acestora în operă proporțiile juste, pe cînd în arta greacă, de pildă, un ritm într-un oarecare sens mecanic le distruge fără întrerupere.

Arta greacă avea o concepție pur umană despre frumusețe. Ea îl considera pe om drept măsură a perfecțiunii.

Arta noilor pictori consideră universul infinit drept ideal și acestui ideal i se datorește noua măsură a perfecțiunii ce îngăduie artistului-pictor să dea obiectului proporții conform gradului de plasticitate la care vrea să-l aducă.

Nietzsche ghicise probabilitatea unei asemenea arte.

— O divinule Dionisos, de ce mă tragi de urechi? — îl întrebă Ariadna pe filozoficul ei amant într-unul din acele celebre dialoguri din *Insula lui Naxos*. — Găsesc că urechile tale sînt un lucru plăcut, Ariadna; de ce nu sînt oare mai lungi?

Cînd Nietzsche se referă la această anecdotă, face, prin gura lui Dionisos, procesul artei grecești.

Adăugăm că această abstracțiune, « a patra dimensiune », nu a fost decît manifestarea aspirațiilor, a neliniștilor unui mare număr de tineri artiști, care s-au interesat de sculpturile egiptene, negre și oceaniene, au meditat opere științifice, sperînd într-o artă sublimă; astăzi nu i se mai acordă acestei expresii utopice, care trebuia relevată și explicată, decît un interes oarecum istoric.

IV

Voind să atingă proporții ideale, nemulțumindu-se cu cele umane, tinerii pictori ne oferă opere mai mult cerebrale decît senzuale. Se îndepărtează tot mai mult de vechea artă de iluzii optice și de proporții locale pentru a exprima măreția formelor metafizice.

Pentru aceasta arta actuală fiind, totuși, emanarea directă a unor credințe religioase determinate, prezintă multe caractere ale artei mari, adică ale artei religioase.

V

Marii poeți și marii artiști au misiunea socială de a reînnoi fără încetare înfățișările pe care le ia natura în ochii oamenilor.

Fără poeți și artiști oamenii s-ar plictisi iute de monotonia naturală. Ideea sublimă pe care o au despre univers ar decădea cu o vertiginoasă iuțeală.

Ordinea ce apare în natură, și care nu este decît efect al artei, s-ar risipi iute.

Totul s-ar irosi în haos.

N-ar mai fi anotimpuri, nici civilizație, nici gîndire, nici umanitate, nici viață și obscuritatea neputincioasă s-ar înscăuna pentru totdeauna.

Poeții și artiștii determină împreună caracterul epocii lor iar viitorul se conformează cu docilitate ideii lor.

Structura generală a unei mumii este asemănătoare figurilor schițate de artiștii egipteni și cu toate astea ei erau foarte diferiți unii de alții. Dar ei s-au conformat artei epocii lor.

Este caracterul propriu al artei, este noua ei funcție socială să creeze această iluzie: tipul.

Numai Dumnezeu știe cum au fost batjocorite tablourile lui Manet și ale lui Renoir ! Ei bine, ajunge să aruncăm o privire pe fotografiile epocii pentru a ne da seama cum persoane și lucruri sînt conforme pe de-a întregul imaginilor acestor pictori.

Această iluzie îmi pare perfect naturală, de vreme ce operele de artă sînt tot ceea ce produce mai energic o epocă din punctul de vedere al formei.

Acea energie se impune oamenilor și este pentru ei măsura plastică a unei epoci.

Astfel acei care îi ironizează pe noii pictori își bat joc de propriile lor chipuri, pentru că umanitatea viitorului își va imagina umanitatea de azi după reprezentările pe care artiștii artei celei mai vii adică mai noi, le vor fi lăsat.

Nu-mi spuneți că există azi pictori în care umanitatea se poate recunoaște zugrăvită după propria-i imagine.

Toate operele de artă dintr-o epocă sfîrșesc prin a semăna operelor de artă celor mai energice, mai expresive, mai tipice.

Păpușile s-au născut dintr-o artă populară, ele par inspirate de asemenea de operele unei mari arte din aceeași epocă.

E un adevăr ușor de controlat.

Și cu toate astea cine ar îndrăzni să spună că păpușile care se vindeau în prăvălii, către anul 1880, au fost fabricate cu un sentiment analog celui încercat de Renoir pe cînd își picta portretele? Nimeni nu-și dădea pe atunci seama de acest lucru.

Asta nu înseamnă că arta lui Renoir era îndeajuns de energică, îndeajuns de vitală pentru a se impune simțurilor noastre în vreme ce marelui public al epocii în care apăreau concepțiile lui îi păreau tot atîtea absurdități și nebunii.

VI

S-a luat uneori în considerație, mai ales în ceea ce îi privește pe artiștii-pictori mai recenți, posibilitatea unei mistificări sau a unei erori colective.

Or, nu se cunoaște în întreaga istorie a artei o singură mistificare sau măcar o eroare artistică care să se fi generalizat.

Există exemple izolate, de mistificare sau de eroare, dar elementele convenționale din care sînt alcătuite în mare parte operele de artă ne garantează că nu pot exista asemenea cazuri colective.

Dacă noua școală de pictură ar reprezenta un exemplu de acest fel, ar fi un eveniment atît de extraordinar încît ar putea fi numit miracol.

A concepe un caz de acest gen ar fi ca și cum ți-ai imagina că într-o națiune toți copiii s-ar naște dintr-o dată fără cap și fără un picior sau un braț, concepție evident absurdă.

Nu există erori sau mistificări colective în artă, nu există decît diverse epoci și diverse școli artistice.

Dacă scopul pe care îl urmărește fiecare din ele nu este egal de elevat, egal de pur, toate sînt demne de respect în același mod, și, după ideile pe care ni le facem despre frumusețe, fiecare școală de artă este succesiv admirată, disprețuită și din nou admirată.

Școala modernă de pictură poartă numele de cubism; i-a fost dat în derîdere, în toamna lui 1908, de către Henri Matisse, care tocmai văzuse un tablou cu case, a căror aparență cubică îl șocase violent.

Această nouă estetică s-a elaborat mai întîi în spiritul lui André Derain, dar operele cele mai importante și cele mai îndrăznețe pe care le-a produs ea au fost cele ale unui mare artist, care trebuie considerat și ca unul dintre fondatori: Pablo Picasso.

Invențiile sale sprijinite de bunul simț al lui Georges Braque, care a expus în 1908 un tablou cubist la Salonul Independenților, și-au aflat formularea în studiile lui Jean Metzinger, care a expus primul portret cubist (al meu) la Salonul Independenților, în 1910, și a determinat admiterea în același an a unor opere cubiste de către juriul Salonului de Toamnă.

Încă în 1910 au apărut la Independenți tablouri de Robert Delaunay, de Marie Laurencin, de Le Fauconnier, care se aflau în fruntea aceleiași școli.

Prima expoziție colectivă a cubismului, ai cărui aderenți deveneau mereu mai numeroși, a fost organizată în 1911 la Independenți, unde Sala 41, rezervată cubiștilor, provocă atunci o adîncă impresie.

Puteau fi văzute acolo opere savante și sugestive de Jean Metzinger, peisaje, *Omul gol* și *Femeia cu fulgi* de Albert Gleizes, *Portretul doamnei Fernande X* și *Fetele* de Marie Laurencin, *Turnul* de Robert Delaunay, *Abundență* de Le Fauconnier, *Nuduri într-un peisaj* de Fernand Léger.

Prima manifestare a cubiștilor în străinătate a avut loc la Bruxelles în același an; în prefața la catalogul acelei expoziții, eu am acceptat, în numele expozanților, termenii de *cubism* și *cubiști*.

La sfîrșitul anului 1911, Expoziția cubiștilor la Salonul de Toamnă a avut mari repercusiuni, nu s-a făcut economie de ironii nici la adresa lui Gleizes *(Vînătoarea, Portretul lui Giacomo Nayral)* nici la a lui Metzinger *(Femeia cu lingura)* nici la adresa lui Fernand Léger. Acestor artiști li se alăturase un alt pictor, Marcel Duchamp, și un sculptor-arhitect, Duchamp-Villon.

Alte expoziții colective avură loc în noiembrie 1911 la « Galerie d'Art contemporain » din strada Tronchet la Paris; în 1912, la Salonul Independenților la care aderă și Juan Gris; în mai, în Spania, unde Barcelona îi primește cu entuziasm pe tinerii francezi; în fine, în iunie, la Rouen, o expoziție organizată de Societatea Artiștilor normanzi și care merită a fi amintită pentru adeziunea lui Francis Picabia la noua școală. *(Notă scrisă în septembrie 1912).*

Cubismul se deosebește de pictura veche prin faptul că nu este o artă de imitație, ci de gîndire, care năzuiește să se ridice pînă la creație.

Reprezentînd realitatea-concepută, sau realitatea-creată, pictorul poate da aparența celor trei dimensiuni, poate, într-un fel oarecare, să *cubicizeze*.

El n-ar putea face asta, redînd pur și simplu realitatea-văzută, afară doar de executarea unor *trompe-l'œil*-uri în racursiu sau în perspectivă, ceea ce ar deforma calitatea formei concepute sau create.

Patru tendințe s-au manifestat pînă acum în cubism, așa cum l-am secționat eu. Două dintre ele sînt paralele și pure.

Cubismul științific este una dintre aceste tendințe pure. Este arta de a picta compoziții noi cu elemente luate, nu din realitatea de viziune, ci din realitatea de cunoaștere.

Fiecare om are simțul acestei realități interioare. Nu e nevoie să fii cult pentru a concepe, de exemplu, o formă rotundă.

Aspectul geometric, care i-a șocat atît de mult pe cei care au văzut primele pînze științifice, deriva din faptul că realitatea esențială era redată în ele cu o mare puritate și era totalmente eliminat elementul vizual și anecdotic.

Pictorii care aparțin acestei tendințe sînt: Picasso, a cărui artă luminoasă se atașează și celuilalt curent pur al cubismului, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, domnișoara Laurencin și Juan Gris.

Cubismul fizic, care este arta de a picta compoziții noi cu elemente luate în cea mai mare parte din realitatea de viziune.

Această artă depinde totuși de cubism prin disciplina constructivă. Are un mare viitor ca pictură de istorie. Funcția ei socială este bine delimitată, dar nu este artă pură. În ea subiectul se confundă cu imaginile.

Pictorul fizic care a creat această tendință este Le Fauconnier.

Cubismul orfic este cealaltă importantă tendință a picturii moderne. Este arta de a picta compoziții noi cu elemente extrase nu din realitatea vizuală, ci create în întregime de către artist și înzestrate de către acesta cu o puternică realitate.

Operele artiștilor orfici trebuie să ofere în mod simultan o plăcere estetică pură, o construcție care șochează simțurile și un înțeles sublim, adică subiectul.

Este arta pură.

Lumina operelor lui Picasso cuprinde această artă, pe care, la rîndul său, Robert Delaunay a inventat-o și spre care tind și Fernand Léger, Francis Picabia și Marcel Duchamp.

Cubismul instinctiv, arta de a picta tablourile noi inspirate nu de realitatea vizuală, ci din aceea inspirată artistului de instinct și intuiție, tinde de cîtva timp către orfism.

Artiștii instincitivi au defectul lucidității și le lipsește un crez artistic; cubismul cuprinde un mare număr de asemenea artiști.

Născută din impresionismul francez, această mișcare se răspîndește acum în întreaga Europă.

Ultimele tablouri ale lui Cézanne și acuarelele sale se leagă de cubism, dar părintele noilor pictori este Courbet, iar André Derain, despre care voi mai vorbi într-o zi, a fost cel mai mare dintre fiii săi preferați, de vreme ce îl aflăm la originea mișcării fovilor care a fost un fel de preludiu al cubismului, și, de asemenea, la originea acestei mari mișcări subiective; dar ar fi prea dificil acum să scriem de bine despre un om care, în mod voluntar, se ține departe de toți și de toate.

Școala modernă de pictură îmi pare cea mai îndrăzneață din cîte au existat vreodată.

Ea a pus problema frumuseții în sine. Dorește să-și imagineze frumosul eliberat de plăcerea pe care omul o procură omului, și, de la începutul timpurilor istorice, nici un artist european n-a îndrăznit asta.

Noii artiști vor o frumusețe ideală care să nu mai fie doar expresie orgolioasă a speciei, ci expresie a universului, în măsura în care el s-a umanizat în lumină.

Arta contemporană își îmbracă creațiile într-o aparență grandioasă, monumentală, care depășește în acest sens tot ceea ce fusese conceput de către artiștii timpului nostru.

Arzătoare în căutarea frumuseții, ea este nobilă, energică, iar realitatea pe care ne-o dezvăluie este uimitor de clară.

Iubesc arta contemporană pentru că iubesc mai presus de orice lumina; toți oamenii o iubesc mai presus de toate: de aceea au inventat focul.

G. APOLLINAIRE

FUTURISM*

Fundarea și Manifestul futurismului

Vegheasem toată noaptea — prietenii mei și cu mine — sub lămpi de moschee cu cupole de alamă traforată, înstelate ca sufletele noastre, fiind iradiate ca și acestea de fulgerul închis al unei inimi electrice. Călcasem îndelung în picioare pe opulente covoare orientale lenea noastră atavică, discutînd pînă la hotarele extreme ale logicii și înnegrind multă hîrtie cu scrieri frenetice.

Un imens orgoliu ne umfla piepturile, simțindu-ne singurii, la acel ceas, ce ședeau treji și drepți, ca niște faruri superbe și ca niște sentinele avansate, în fața armatei stelelor dușmane, ce ne ocheau din celestele lor bivuacuri. Singuri cu fochiștii ce se agitau în fața cuptoarelor infernale ale marilor nave, singuri cu negrele fantome ce scotocesc prin burțile încinse ale locomotivelor lansate în goană nebună, singuri cu bețivii ce bîjbîie cu o nesigură zbatere de aripi, de-a lungul zidurilor orașului.

* Din cele trei manifeste futuriste care urmează, primul a apărut în limba franceză, în jurnalul *Figaro* din Paris, în 20 februarie 1909 și apoi în revista milaneză *Poesia*, nn. 1–2; al doilea și al treilea au fost publicate tot în *Poesia*, anul următor, respectiv în februarie și în aprilie. Aceste trei *manifeste* împreună cu cel despre *Sculptura futuristă* a lui Boccioni, apărut în aprilie 1912, constituie nucleul fundamental al mișcării. Celelalte *manifeste*, destul de numeroase și pe teme diferite, adaugă prea puțin la fizionomia futurismului, mai ales în ceea ce privește artele figurative.

Tresărirăm deodată la auzul uruitului formidabil al enormelor tramvaie cu două etaje, care trec în salt, scînteind de lumini multicolore, asemenea satelor în sărbătoare pe care Padul revărsat le surpă și le dezrădăcinează, pe neașteptate, ca să le tîrască pînă la mare, peste cascade și prin vîrtejuri de potop.

Apoi, tăcerea deveni mai adîncă. Dar în vreme ce ascultam istovit bolboroseala de rugăciuni a vechiului canal și scîrțîitul oaselor muribundelor palate pe bărbile lor de umedă verdeață, auzirăm dintr-o dată urlînd sub ferestre automobilele famelice.

— Haidem, zisei eu; haidem, prieteni! Să plecăm! În sfîrșit mitologia și idealul mistic au fost depășite! Asistăm la nașterea Centaurului și îndată îi vom vedea zburînd pe primii Îngeri!... Trebuie să zgîlțîim porțile vieții pentru a-i dovedi balamalele, zăvoarele!... Să plecăm! Iată, pe pămînt, cea dintîi dintre toate aurorele! Nimic nu egalează splendoarea spadei roșii a soarelui care, pentru întîia oară, scrimează în tenebrele noastre milenare!...

Ne apropiarăm de cele trei fiare ce scoteau foc pe nări, le mîngîiarăm cu dragoste piepturile toride. Eu mă întinsei în mașina mea ca un cadavru într-un sicriu, dar înviai îndată sub volan, lamă de ghilotină ce-mi amenința stomacul.

Mătura furioasă a nebuniei ne smulse de noi înșine și ne alungă pe străzile în pantă și adînci ca niște albii de torenți. Ici-colo o lampă bolnavă, dincolo de geamul unei ferestre, ne sfătuia să disprețuim înșelătoarea matematică a ochilor noștri pieritori.

Eu strigai: — Mirosul, adulmecarea singură, le e de ajuns fiarelor!...

Și noi, ca niște lei, urmăream Moartea cu blană neagră, pătată cu cruci palide, ce alerga prin vastul cer violaceu, viu și palpitînd.

Și totuși, nu aveam o Amantă ideală care să-și ridice pînă la nori chipul sublim, nici o Regină crudă căreia să-i oferim cadavrele noastre, răsucite ca niște inele bizantine! Nimic, pentru a dori să murim, în afara dorinței de a ne elibera, în sfîrșit, de curajul nostru prea împovărător!

Și noi goneam strivind în pragurile caselor cîinii de pază ce se încovrigau sub cauciucurile noastre arzătoare, asemenea gulerelor sub fierul de călcat. Moartea, domesticită, mă depășea la fiecare cotitură, ca să-mi întindă cu grație laba, și, din cînd în cînd, se lungea la pămînt cu un zgomot de măsele scrîșnite, aruncîndu-mi, din fiecare băltoacă, priviri catifelate și mîngîietoare.

— Să ieșim din înțelepciune ca dintr-o carapace oribilă, și să ne aruncăm, asemenea unor fructe pigmentate de orgoliu, în gura imensă și strîmbă a vîntului!... Să ne dăm drept hrană Necunoscutului, nu din disperare, ci doar pentru a umple fîntînile Absurdului!

Abia pronunțasem aceste cuvinte cînd mă răsucii brusc, cu acea nebună beție a cîinilor ce vor să-și muște coada, și iată venindu-mi deodată împotrivă doi cicliști, care mă derutară, cum șovăiau înaintea mea ca două raționamente, amîndouă persuasive și nu mai puțin contradictorii. Dilema lor stupidă se discuta pe terenul meu... Ce belea!... Auff!... Tăiai scurt și, dezgustat, mă năpustii, cu roțile în aer, într-un șanț...

Oh! șanț matern, aproape plin de o apă noroioasă! Șanț frumos de fabrică! Eu am gustat cu lăcomie mîlul tău întăritor, ce mi-a adus aminte de sfînta țîță neagră a doicii mele sudaneze... Cînd mă ridicai — grămadă de zdrențe murdare și puturoase — de sub mașina răsturnată, îmi simții inima străbătută, în mod delicios, de fierul înroșit al bucuriei!

O mulțime de pescari, înarmați cu undițe, și de naturaliști bolnavi de podagră forfotea deja în jurul miracolului. Cu o grijă răbdătoare și meticuloasă oamenii aceia alcătuiră armături înalte și enorme plase de fier ca să-mi pescuiască automobilul, ce semăna cu un mare rechin împotmolit. Mașina răsări lent din groapă, părăsind în adînc, ca pe niște solzi, greaua ei caroserie de bun simț și noile căptușeli de comoditate.

Ei credeau că a murit frumosul meu rechin, dar fu de ajuns o mîngîiere de-a mea ca să-l însuflețească și iată-l înviat, iată-l în goană, din nou, pe puternicile-i aripi dorsale!

Atunci, cu chipul acoperit de bunul mîl al fabricilor — pastă de reziduuri metalice, de sudori inutile, de funingini celeste — noi, contuzionați și cu brațele bandajate, dar trufași, dictarăm primele noastre voințe tuturor oamenilor *vii* de pe pămînt:

1. Noi vrem să cîntăm dragostea pentru primejdie, obișnuința energiei și a curajului.

2. Curajul, îndrăzneala, rebeliunea vor fi elementele esențiale ale poeziei noastre.

3. Literatura a preamărit pînă azi imobilitatea gînditoare, extazul și somnul. Noi vrem să preamărim mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma și pumnul.

4. Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită de țevi groase, asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă... un automobil urlînd, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decît *Victoria de la Samothrace*.

5. Noi vrem să glorificăm omul ce ține volanul, a cărui lance ideală străbate Pămîntul, lansată în cursă, și ea, pe circuitul orbitei sale.

6. E nevoie ca poetul să se risipească, cu patimă, cu fast şi generozitate, pentru a spori fervoarea entuziastă a elementelor primordiale.

7. Nu mai există frumuseţe decît în luptă. Nici o operă fără caracter agresiv nu poate fi o capodoperă. Poezia trebuie concepută ca un asalt violent împotriva forţelor necunoscute, pentru a le obliga să se prosterneze înaintea omului.

8. Noi ne aflăm pe promontoriul extrem al secolelor !... Pentru ce trebuie să privim îndărăt dacă voim să sfărîmăm porţile Imposibilului? Timpul şi Spaţiul au murit ieri. Noi trăim deja în absolut, de vreme ce am creat eterna viteză omniprezentă.

9. Noi vrem să glorificăm războiul — unica higienă a lumii — militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhiştilor, ideile frumoase pentru care se moare şi disprețul faţă de femeie.

10. Noi vrem să distrugem muzeele, bibliotecile, academiile de orice soi, şi să luptăm împotriva moralismului, feminismului şi împotriva oricărei laşităţi oportuniste şi utilitariste.

11. Noi vom cînta marile mulţimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă; vom cînta mareele multicolore şi polifonice ale revoluţiilor în capitalele moderne; vom cînta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor şi a şantierelor incendiate de violente luni electrice; gările lacome, devoratoare de şerpi ce fumegă; fabricile atîrnate de nori prin frînghiile răsucite ale fumurilor lor; podurile, asemenea unor gimnaşti gigantici, ce păşesc peste fluvii scînteietoare în soare, cu luciri de cuţite; vapoarele aventuroase ce adulmecă orizontul, locomotivele cu piept larg, ce tropăie pe şine ca nişte enormi cai de oţel cu harnaşament de ţevi, şi zborul planat al aeroplanelor, a căror elice fîlfîie în vînt ca un drapel şi pare că aplaudă ca o mulţime entuziastă.

Din Italia lansăm noi în lume acest manifest al nostru, de o doborîtoare şi incendiară violenţă, cu care fondăm azi *Futurismul*, pentru că vrem să eliberăm această ţară de cangrena fetidă a profesorilor, arheologilor, ghizilor şi anticarilor.

Şi aşa Italia a fost prea mult timp o piaţă de telali. Noi vrem s-o eliberăm de nenumăratele muzee ce-o acoperă, toată, cu cimitire nenumărate.

Muzee: cimitire !... Identice, într-adevăr, prin sinistra promiscuitate a atîtor corpuri ce nu se cunosc. Muzee: dormitoare publice unde te odihneşti pentru totdeauna alături de fiinţe urîte sau neştiute ! Muzee: absurde măceluri de pictori şi sculptori ce se asasinează feroce, cu lovituri de culori şi de linii, pe pereţi disputaţi !

Ducă-se cine vrea în pelerinaj o dată pe an, ca la cimitir de Ziua morţilor... v-o îngădui. O dată pe an să fie depus un omagiu

de flori înaintea *Giocondei*, v-o îngădui... Dar nu admit să fie purtate zilnic la plimbare prin muzee tristeţile noastre, fragilul nostru curaj, bolnăvicioasa noastră nelinişte. De ce să vrem să fim otrăviţi? De ce să vrem să putrezim?

Şi ce se poate vedea într-un vechi tablou dacă nu obositoarea contorsiune a artistului, care s-a istovit să rupă invincibilele bariere ce se împotriveau dorinţei sale de a-şi exprima pe de-a întregul visul său?... A admira un tablou vechi echivalează cu a vărsa sensibilitatea noastră într-o urnă funerară, în loc s-o proiectăm departe, în violente jeturi de creaţie şi de acţiune.

Vreţi oare să vă cheltuiţi în întregime cele mai bune puteri ale voastre, în această eternă şi inutilă admiraţie a trecutului, din care, în mod fatal, ieşiţi epuizaţi, micşoraţi şi striviţi?

Adevăr zic vouă că frecventarea cotidiană a muzeelor, bibliotecilor şi academiilor (cimitire de eforturi zadarnice, calvaruri de vise răstignite, registre de elanuri retezate !...) este, pentru artişti, tot atît de dăunătoare ca tutela prelungită a părinţilor pentru anumiţi tineri beţi de talentul lor şi de voinţa lor ambiţioasă. Pentru muribunzi, pentru bolnavi, pentru deţinuţi, fie: — admirabilul trecut le e poate balsam suferinţelor, de vreme ce lor le este barat viitorul... Dar noi nu vrem să mai ştim de trecut, noi tinerii şi puternicii *futurişti !*

Să vină deci voioşii incendiatori cu degetele carbonizate ! Iată-i ! Iată-i !... Haideţi ! Daţi foc dulapurilor cu rafturi din biblioteci !... Deviaţi cursul canalelor pentru a inunda muzeele !... Oh, ce plăcere să vezi plutind în voia soartei, sfîşiate şi decolorate pe acele ape, vechile pînze glorioase !... Puneţi mîna pe tîrnăcoape, securi, ciocane şi dărîmaţi, dărîmaţi fără milă oraşele venerate !

Cei mai vîrstnici dintre noi au treizeci de ani: deci ne mai rămîne măcar un deceniu pentru a ne înfăptui opera. Cînd vom avea patruzeci de ani, alţi bărbaţi mai tineri şi mai puternici decît noi ne vor azvîrli şi pe noi la coş, ca pe nişte manuscrise inutile. — Noi dorim aceasta !

Vor veni împotriva noastră urmaşii noştri; vor veni de departe, de pretutindeni, dansînd în cadenţa înaripată a primelor lor cînturi, întinzînd degete încovoiate de prădători, adulmecînd ca nişte cîini la uşile academiilor bunul miros al minţilor noastre în putrefacţie, deja promise catacombelor bibliotecilor.

Dar noi nu vom fi acolo... Ei ne vor găsi pînă la urmă — într-o noapte de iarnă — în cîmp deschis, sub o tristă streaşină pe care ploaia monotonă bate darabana şi ne vor vedea chirciţi alături de aeroplanele noastre trepidante, în timp ce ne încălzim mîinile la

foculețul meschin pe care îl vor da cărțile noastre de azi, mistuindu-se în flăcări sub zborul imaginilor noastre.

În tumult, ei se vor îngrămădi în jurul nostru, gîfîind de chin și de ciudă, și toți, exasperați de superba și neobosita noastră cutezanță, se vor năpusti să ne ucidă, împinși de o ură cu atît mai implacabilă cu cît inimile lor vor fi mai îmbătate de admirație față de noi.

Puternica și sănătoasa Injustiție va exploda radioasă în ochii lor. Arta, în fapt, nu poate fi decît violență, cruzime și injustiție!

Cei mai vîrstnici dintre noi au treizeci de ani: și totuși noi am risipit deja comori, mii de comori de forță, de dragoste, de îndrăzneală, de viclenie și de voință brutală; le-am aruncat cu nerăbdare, furioși, fără să ținem seama, fără să șovăim vreodată, fără să ne odihnim vreodată, cu îndărătnicie... Priviți-ne! Nu sîntem încă înșurați! Inimile noastre nu simt nici o oboseală, fiindcă sînt hrănite cu foc, cu ură și viteză!... Vă miră? E firesc de vreme ce voi nu vă amintiți nici măcar dacă ați trăit!... În picioare, pe culmea lumii, noi aruncăm, încă o dată, provocarea noastră stelelor!

Aveți obiecții?... Destul! Destul! Le cunoaștem... Am înțeles!... Frumoasa și falsa noastră inteligență ne afirmă că noi sîntem rezumatul și continuarea strămoșilor noștri. Poate!... Fie și așa!... Dar ce contează? Nu vrem să înțelegem!... Vai de acela care ne va repeta aceste cuvinte infame!...

Ridicați-vă fruntea!...

În picioare, pe culmea lumii, noi aruncăm, încă o dată, provocarea noastră stelelor!...

F. T. MARINETTI

Manifestul pictorilor futuriști

Către artiștii tineri ai Italiei!

Strigătul de revoltă pe care noi îl lansăm, asociind idealul nostru cu cel al poeților futuriști, nu pleacă dintr-o bisericuță estetică, ci exprimă voința violentă care clocotește azi în vinele oricărui artist creator.

Noi vrem să combatem cu îndîrjire religia fanatică, inconștientă și snoabă a trecutului, nutrită de existența nefastă a muzeelor. Ne răsculăm împotriva admirației supuse a vechilor pînze, a vechilor statui, a obiectelor vechi și împotriva entuziasmului pentru tot ce e mîncat de molii, murdar, uzat de timp, și considerăm nedrept, delictuos, obișnuitul dispreț pentru tot ceea ce este tînăr, nou și fremătînd de viață.

Tovarăși! Noi vă declarăm că progresul triumfător al științelor a determinat în omenire schimbări atît de profunde încît a săpat un abis între sclavii docili ai trecutului și noi cei liberi, noi cei siguri de radioasa măreție a viitorului.

Ne este greață de lenea josnică care din Cinquecento încoace îi face pe artiștii noștri să trăiască dintr-o necontenită exploatare a gloriilor vechi.

Pentru celelalte popoare, Italia este încă un pămînt al morților, un imens Pompei albind de morminte. Italia, în schimb, renaște, și reînvierii ei politice îi urmează reînvierea intelectuală. În țara analfabeților se înmulțesc școlile: în țara *dolce*-lui *far niente* mugesc

acum uzine nenumărate: în țara esteticii tradiționale își iau astăzi zborul inspirații scînteind de noutate.

Este vitală numai acea artă care-și află elementele proprii în mediul înconjurător. Așa după cum strămoșii noștri și-au extras subiectul artei lor din atmosfera religioasă care le stăpînea sufletele, tot așa și noi trebuie să ne inspirăm din miracolele tangibile ale vieții contemporane, de la rețeaua metalică de viteză ce înfășoară Terra, de la transatlantice, de la *Dreadnought*-uri, de la zborurile uimitoare ce trec de ceruri, de la îndrăzneala tenebroasă a navigatorilor submarini, de la lupta înverșunată pentru cucerirea necunoscutului. Și putem noi oare rămîne insensibili la activitatea frenetică a marilor capitale, la psihologia atît de nouă a noctambulismului, la figurile febrile ale *viveur*-ului, cocotei, apașului și a alcoolizatului?

Voind să contribuim și noi la necesara înnoire a tuturor expresiilor artei, declarăm război, cu hotărîre, tuturor acelor artiști și tuturor acelor instituții care, deși camuflîndu-se într-o haină de falsă modernitate, rămîn înțeleniți în tradiție, în academism și, mai ales, într-o respingătoare lene cerebrală.

Noi denunțăm disprețului tinerilor întreagă această canalie inconștientă care aplaudă la Roma o grețoasă reînflorire de clasicism ramolit; care la Florența se extaziază înaintea cultivatorilor nevrotici ai unui arhaism hermafrodit; care la Milano plătește cu bani grei un pedestru și orb artizanat de Quattrocento; care la Torino tămîiază o pictură de funcționari guvernamentali la pensie, iar la Veneția glorifică o confuză patină de alchimiști fosilizați. Ne ridicăm, în fine, împotriva superficialității, banalității și facilității negustorești și pungășești care fac să fie adînc disprețuită cea mai mare parte dintre artiștii *respectați* ai fiecărei regiuni din Italia.

În lături, deci, cu restauratorii năimiți ai vechilor cruste! Jos cu afecțiunile arheologice de cronică necrofilă! Jos cu criticii codoși binevoitori! Jos cu academiile gutoase, cu profesorii beți-vani și ignoranți! Jos!

Întrebați-i pe acești sacerdoți ai adevăratului cult, pe acești depozitari ai legilor estetice, unde sînt azi operele lui Giovanni Segantini; întrebați-i pentru ce comisiile oficiale nu iau cunoștință de existența lui Gaetano Previati; întrebați-i unde să fie apreciată sculptura lui Medardo Rosso! ... Și cine se îngrijește de artiștii care nu au douăzeci de ani de lupte și suferințe, dar care pregătesc totuși opere destinate să facă cinste patriei lor?

Cu totul alte interese au de apărat criticii plătiți! Expozițiile, concursurile, critica, superficială și niciodată dezinteresată, au condamnat arta italiană la josnicia unei adevărate prostituții!

Ce să mai spunem despre *specialiști?* Aiurea! S-o sfîrșim o dată cu Portretiștii, cu Interioriștii, cu Lachiștii, cu Montaniștii!... I-am răbdat destul pe toți acești impotenți pictori de vilegiatură!

S-o sfîrșim cu cîrpacii de marmură ce înțesează piețele și profanează cimitirele! S-o sfîrșim cu arhitectura afaceristă a antreprenorilor de beton armat! S-o sfîrșim cu decoratorii fără valoare, cu falsificatorii de ceramici, cu pictorii de afișe vînduți și cu ilustratorii mediocri și neghiobi!

Și iată CONCLUZIILE noastre ferme:

Cu această entuziastă adeziune la futurism, noi vrem:

1. Să distrugem cultul trecutului, obsesia vechiului, pedantismului și formalismului academic.
2. Să disprețuim profund orice formă de imitație.
3. Să exaltăm orice formă de originalitate, chiar temerară, chiar foarte violentă.
4. Să ne încurajeze și să ne fie motiv de orgoliu facila acuzație de nebunie cu care sînt biciuiți și cu care li se astupă gura înnoitorilor.
5. Să-i considerăm pe criticii de artă drept inutili și dăunători.
6. Să ne revoltăm împotriva tiraniei cuvintelor: *ARMONIE* și *BUN GUST*, expresii prea elastice, cu care s-ar putea dărîma opera lui Rembrandt, cea a lui Goya și cea a lui Rodin.
7. Să măturăm din cîmpul ideal al artei toate motivele, toate subiectele deja exploatate.
8. Să redăm și să glorificăm viața contemporană, necontenit și tumultuos transformată de către știința victorioasă.

Să fie înmormîntați morții în cele mai profunde viscere ale pămîntului! Să fie liber de mumii pragul viitorului. Loc liber tinerilor, violenților, temerarilor!

Pictor UMBERTO BOCCIONI (Milano)
Pictor CARLO DALMAZZO CARRÀ (Milano)
Pictor LUIGI RUSSOLO (Milano)
Pictor GIACOMO BALLA (Roma)
Pictor GINO SEVERINI (Paris)

Pictura futuristă: Manifest tehnic

În primul manifest lansat de noi la 8 martie 1910 de la rampa Politeamei Chiarella din Torino, ne-am exprimat profunda scîrbă,

dispr ețul nostru mîndru, voioasele noastre rebeliuni împotriva vulgarității, împotriva mediocrității, împotriva cultului fanatic și snob al vechiului, ce sugrumă Arta țării noastre.

Ne ocupam atunci de relațiile ce există între noi și societate. Astăzi, cu acest al doilea manifest, lăsăm de o parte, cu fermitate, orice considerație relativă și ne înălțăm la cele mai de sus expresii ale absolutului pictural.

Patima noastră de adevăr nu mai poate fi săturată nici de Forma și nici de Culoarea tradițională!

Gestul, pentru noi, nu va mai fi un *moment oprit* al dinamismului universal: va fi, în chip hotărît, *senzația* dinamică, eternizată ca atare.

Totul se mișcă, totul aleargă, totul se rotește rapid. O figură nu este niciodată stabilă înaintea noastră, ci apare și dispare fără încetare. Prin persistența imaginii pe retină, lucrurile în mișcare se multiplică, se deformează, succedîndu-se ca niște vibrații, în spațiul pe care-l parcurg. Astfel un cal în goană nu are patru picioare: are douăzeci, iar mișcările lor sînt triunghiulare.

Totul în artă este convenție, și adevărurile de ieri sînt azi, pentru noi, simple minciuni.

Afirmăm încă o dată că portretul, pentru a fi o operă de artă, nu poate și nici nu trebuie să semene modelului, și că pictorul are în sine peisajele pe care vrea să le producă. Pentru a picta o figură nu trebuie *s-o facem;* trebuie să-i construim atmosfera.

Spațiul nu mai există; o stradă udată de ploaie și iluminată de globuri electrice se cufundă pînă în centrul pămîntului. Soarele e departe de noi la mii de kilometri; dar casa ce ne stă înainte nu ne apare oare încastrată în discul solar? Cine mai poate crede încă în opacitatea corpurilor, în vreme ce acuitatea noastră și sensibilitatea multiplicată ne face să intuim obscurele manifestări ale fenomenelor medii? Pentru ce trebuie să continuăm a crea fără să ținem cont de potența noastră vizuală care poate da rezultate analoge celor ale razelor X?

Nenumărate sînt exemplele ce dau o senzație pozitivă afirmațiilor noastre.

Cele șaisprezece persoane pe care le aveți în jur într-un tramvai ce aleargă sînt una, zece, patru, trei: toate stau nemișcate sau se mișcă; se duc și vin, se aruncă în stradă, devorate de o zonă de soare, apoi se întorc la locurile lor, simboluri persistente ale vibrației universale. Și, uneori, pe obrazul persoanei cu care stăm de vorbă în stradă vedem calul care trece departe. Corpurile noastre intră în divanurile pe care ședem, și divanurile intră în noi, așa cum tramvaiul care trece intră în case, care la rîndul lor se năpustesc asupra tramvaiului și se fac una cu el.

Construcția tablourilor e stupid de tradițională. Pictorii ne-au arătat mereu persoane și lucruri așezate înaintea noastră. Noi vom pune spectatorul în centrul tabloului.

Așa cum în toate domeniile gîndirii umane, nemișcatelor obscurități ale dogmei le-a luat locul iluminata căutare individuală, tot astfel este nevoie ca în arta noastră să fie substituită tradiția academică cu un înviorător curent de libertate individuală.

Noi dorim să reintrăm în viață. Știința de astăzi, negîndu-și trecutul, răspunde necesităților intelectuale ale timpului nostru.

Știința noastră nouă nu ne mai determină să-l considerăm pe om drept centru al vieții universale. Durerea unui om este interesantă pentru noi, tot atît cît cea a unui felinar electric care suferă și geme și strigă cu cele mai sfîșietoare expresii de culoare; iar muzicalitatea liniilor și cutelor unui veșmînt modern are pentru noi o potență emotivă și simbolică egală celei pe care nudul a avut-o pentru antici.

Pentru a concepe și înțelege noile frumuseți ale unui tablou modern e nevoie ca sufletul să redevină pur, ca ochiul să se elibereze de vălul cu care l-au acoperit atavismul și cultura și să considere drept unic control Natura și nu Muzeul!

Atunci toți își vor da seama că sub pielea noastră nu șerpuiește brunul, ci că acolo strălucește galbenul, dă flăcări roșul iar verdele, albastrul și violetul dansează, acolo, voluptoase și mîngîietoare!

Cum poate fi văzut încă roz chipul omenesc în timp ce viața noastră s-a dublat, fără putință de tăgadă, în noctambulism? Chipul omenesc este galben, este roșu, verde, albastru, violet. Paloarea unei femei care privește vitrina unui giuvaergiu este mai irizată decît toate prismele pietrelor prețioase ce o fascinează.

Senzațiile noastre picturale nu pot fi murmurate. Noi le facem să cînte și să urle în pînzele noastre ce răsună ca niște fanfare asurzitoare și triumfale.

Ochii voștri, obișnuiți cu penumbra, se vor deschide către cele mai radioase viziuni de lumină. Umbrele pe care le vom picta vor fi mai luminoase decît luminile predecesorilor noștri, iar tablourile noastre, în comparație cu cele înmagazinate în muzee, vor fi ca ziua cea mai strălucitoare pe lîngă noaptea cea mai întunecoasă.

Aceasta ne determină, în mod firesc, să tragem concluzia că nu poate exista pictură fără *divizionism*. Totuși, divizionismul nu este, în concepția noastră, un *mijloc* tehnic care poate fi învățat metodic și aplicat. Divizionismul trebuie să fie, pentru pictorul modern, un *complementarisn înnăscut*, considerat de noi esențial și fatal.

Și, în sfîrșit, respingem încă de pe acum acuzația facilă de barochism cu care unii ar vrea să ne lovească. Ideile pe care le-am expus

aici derivă, numai și numai, din sensibilitatea noastră ascuțită. Pe cîtă vreme *barochism* înseamnă artificiu, virtuozism maniac și fără vlagă, Arta pe care o preconizăm noi este, în întregime, artă de spontaneitate și potență.

NOI PROCLAMĂM:

1. Că complementarismul congenital este o necesitate absolută a picturii, precum versul liber în poezie și polifonia în muzică;
2. Că dinamismul universal trebuie redat ca o senzație dinamică;
3. Că în interpretarea Naturii e nevoie de sinceritate și virginitate;
4. Că mișcarea și lumina distrug materialitatea corpurilor.

NOI LUPTĂM:

1. Împotriva patinei și a velaturii de false antichități;
2. Împotriva arhaismului superficial și elementar pe bază de tente plate, care reduc pictura la o impotentă sinteză infantilă și grotescă;
3. Împotriva falsului viitorism al secesioniștilor și al independenților, noi pictori academici ai fiecărei țări;
4. Împotriva nudului în pictură, tot atît de grețos și apăsător pe cît este adulterul în literatură.

Voi ne credeți nebuni. Noi sîntem însă Primitivii unei no sensibilități transformate complet.

În afara atmosferei în care trăim noi, nu există decît beznă. Noi Futuriștii urcăm spre cele mai înalte și mai radioase culmi și ne proclamăm Seniori ai Luminii, fiindcă bem de pe acum din izvoarele vii ale Soarelui.

Pictor UMBERTO BOCCIONI (Milano)
Pictor CARLO DALMAZZO CARRÀ (Milano)
Pictor LUIGI RUSSOLO (Milano)
Pictor GIACOMO BALLA (Roma)
Pictor GINO SEVERINI (Paris)

RAIONISM*

Manifestul raionismului

Noi afirmăm că geniul epocii noastre trebuie să fie: pantaloni, jachete, pantofi, tramvai, autobuz, aeroplan, nave uimitoare. Ce lucru nemaipomenit, ce epocă mare, fără asemănare în istoria lumii!

Negăm individualității orice valoare în raport cu opera de artă. Ar trebui să privim cu atenție o operă de artă, considerînd-o numai din punctul de vedere al mijloacelor și al legilor care i-au sprijinit crearea.

Trăiască Orientul fabulos! Noi ne unim cu artiștii orientali contemporani pentru a lucra cu ei.

Trăiască spiritul național! Ne alăturăm artiștilor ruși. Trăiască stilul nostru raionist în pictură, independent de formele reale, ce există și evoluează conform regulilor picturii. Raionismul este o sinteză de cubism, futurism și orfism.

Afirmăm că n-au existat niciodată replici și îndemnăm să se picteze pe baza experiențelor trecutului. Afirmăm că pictura ignorează limitele timpului.

* Mihail Larionov a lansat Manifestul *raionismului* în 1913, cu prilejul unei expoziții organizate la Moscova. Anul următor, împreună cu Goncearova, el părăsea Rusia pentru a colabora ca scenograf și desenator la baletele lui Diaghilev. Raionismul, ca mișcare, s-a stins, în același an.

Sîntem în contrast cu Occidentul pentru că el umilește formele orientale, pentru că devalorizează totul. Pretindem stăpînirea mijloacelor tehnice și sîntem împotriva asociațiilor artistice care generează stagnare. Noi cerem publicului să ne dea atenție fără însă a pretinde, la rîndul lui, pe a noastră.

Stilul picturii raioniste pe care o promovăm noi se ocupă de formele spațiale obținute prin intersecția razelor reflectate de diferite obiecte și de formele delimitate de artist.

În mod convențional raza este reprezentată de o dungă de culoare. Esența picturii este indicată de combinația culorii, de maturizarea ei, de raportul cu celelalte mase cromatice și de intensitatea cu care este elaborată suprafața.

Pictura se manifestă ca o impresie fugară. Maiakovski, în comentariile sale asupra artei contemporane, a definit raionismul drept o interpretare cubistă a impresionismului. E vorba de o impresie care este percepută în afara timpului și a spațiului, suscitînd ceea ce s-ar putea numi « a patra dimensiune », adică lungimea, lărgimea și desimea straturilor de culoare. În acest mod pictura devine o paralelă cu muzica, păstrîndu-și totuși propria identitate. Se inițiază astfel, acum, o manieră de a picta care se poate efectua urmînd legile particulare ale culorii în aplicarea lor pe pînză.

Din acest moment începe creația noilor forme, a căror expresie și semnificație depind în exclusivitate de gradul de saturare al unei tonalități cromatice și de locul pe care ea îl ocupă în raport cu celelalte tonalități diferite.

Acest adevăr cuprinde firește toate stilurile și toate formele plastice ale trecutului, de vreme ce atare forme, asemenea vieții, nu sînt decît puncte de plecare la perfecțiunea raionismului și la construcția unui tablou. Adevărata eliberare a artei începe astăzi: o viață care se desfășoară doar după legile picturii ca entitate autonomă: o pictură care are forma sa, culoarea sa, timbrul său.

MIHAIL LARIONOV

SUPREMATISM*

Prin suprematism înțeleg supremația sensibilității pure în artele figurative.

Fenomenele naturii obiective, în ele însele, din punctul de vedere al suprematiștilor, sînt lipsite de semnificație; sensibilitatea ca atare, în realitate, este total independentă de ambianța în care a apărut.

Așa-numita « concretizare » a sensibilității în conștiință înseamnă, într-adevăr, o concretizare a reflexului sensibilității printr-o reprezentare naturală. O atare reprezentare este fără valoare în arta suprematismului. Și nu numai în arta suprematismului, dar în artă în genere, pentru că valoarea stabilă, autentică, a unei opere de artă (oricărei « școli » i-ar aparține ea) constă exclusiv în sensibilitatea exprimată.

Naturalismul academic, naturalismul impresioniștilor, cézannismul, cubismul etc. nu sînt într-o oarecare măsură nimic altceva

* *Manifestul suprematismului* al lui Kasimir Malevici, la a cărui formă literară a colaborat și Maiakovski, a apărut la Petersburg în 1915. Acest *manifest*, a fost inclus cinci ani mai tîrziu în opera teoretică cea mai importantă a lui Malevici, *Suprematismul ca model al non-reprezentării*, republicată apoi parțial, în 1927, în limba germană, în ediția Bauhausului, împreună cu *Introducere la teoria elementului adițional*, scrisă cu cîțiva ani mai înainte. Am preferat, de aceea, să oferim cititorului, în locul *manifestului*, opera maleviciană cea mai de seamă, considerînd-o mai clară și exhaustivă. Traducerea s-a făcut după textul editat de Bauhaus, care adună cele două studii sub titlul *Die Gegenstandlose Welt*.

decît metode dialectice care, prin ele însele, nu determină de loc valoarea specifică a operei de artă.

O reprezentare obiectivă, în sine însăși, (obiectivul, adică, drept scop unic al reprezentării) e ceva ce nu are nimic de a face cu arta; și totuși utilizarea obiectului într-o operă de artă nu exclude ca o asemenea operă să fie de o foarte înaltă valoare artistică.

Totuși, pentru artistul suprematist va fi mereu valabil acel mijloc de exprimare ce îngăduie sensibilității ca atare o expresie cît mai deplină și care este străin obiectivității obișnuite.

Obiectivul în sine este lipsit de semnificație pentru suprematist, iar reprezentările conștiinței nu au valoare pentru el.

Decisivă este, în schimb, sensibilitatea, și tocmai prin intermediul ei arta ajunge la reprezentarea fără obiecte, la suprematism.

Ajunge la un deșert unde nimic nu este de recunoscut, în afara sensibilității.

Artistul a dat la o parte tot ceea ce determina structura obiectiv-ideală a vieții și a «artei»: a dat la o parte ideile, conceptele și reprezentările, pentru a da ascultare numai sensibilității pure.

Arta trecutului, pusă (cel puțin în străinătate) în slujba religiei și a Statului, trebuie să renască la o viață nouă în arta pură (neaplicată) a suprematismului, și trebuie să construiască o lume nouă, lumea sensibilității.

Cînd, în 1913, în vremea eforturilor mele disperate pentru a elibera arta de lestul obiectivității, m-am refugiat în forma pătratului și am expus o pictură ce nu reprezenta altceva decît un pătrat negru pe un fond alb, criticii și publicul se văicăreau: «S-a pierdut tot ceea ce noi iubeam. Ne aflăm într-un pustiu. În fața noastră nu se află decît un pătrat negru pe un fond alb!» Și căutau cuvinte «zdrobitoare» pentru a alunga simbolul pustiului și pentru a regăsi pe «pătratul mort» imaginea preferată a «realității», «obiectivitatea reală» și «sensibilitatea morală».

Critica și publicul considerau acest pătrat de neînțeles și periculos... Dar nu mă puteam aștepta la altceva.

Urcușul spre înălțimile artei nonobiective este trudnic și plin de chinuri, totuși ne face fericiți. Hotarele obiectivității se cufundă tot mai mult, la fiecare pas, și, în sfîrșit, lumea conceptelor obiective — «tot ceea ce am iubit și tot ce ne-a făcut să trăim» — devine invizibilă.

Nu mai există «imagini ale realității», nu mai există reprezentări ideale, nu mai e nimic altceva decît un pustiu!

Acel pustiu este însă plin de spiritul sensibilității nonobiective, care îl pătrunde în întregime.

Și eu m-am simțit cuprins de o teamă care a căpătat proporțiile unei angoase cînd a trebuit să abandonez «lumea voinței și a reprezentării» în care trăisem și creasem și în a cărei realitate crezusem.

Extazul libertății nonobiective m-a împins totuși în «pustiu», unde nu există altă realitate în afara sensibilității, și astfel sensibilitatea deveni singurul conținut al vieții mele.

Ceea ce expusesem eu nu era un «pătrat mort», ci percepția nonobiectivității.

Am recunoscut că «lucrul» și «reprezentarea» fuseseră luate drept imaginea însăși a sensibilității și am înțeles falsitatea lumii voinței și reprezentării.

Sticla de lapte este simbolul laptelui?

Suprematismul este arta pură regăsită, acea artă care o dată cu trecerea timpului a devenit invizibilă, ascunsă de îndesirea «lucrurilor».

Îmi pare rău că arta lui Rafael, a lui Rubens, a lui Rembrandt etc., nu este altceva pentru critică și pentru public decît o concretizare de «lucruri» nenumărate, care au făcut invizibilă adevărata valoare a acestei arte cuprinsă în sensibilitatea inspiratoare. A rămas vie doar admirația pentru virtuozitatea reprezentării obiective.

Dacă ar fi cu putință să extragem din operele marilor maeștri ai picturii sensibilitatea exprimată în ele — deci valoarea lor efectivă — și s-o ascundem criticii, publicul și cercetătorii artei nici n-ar băga măcar de seamă.

Nu e, deci, de mirare că pătratul meu părea lipsit de conținut.

Dacă dorim să judecăm o operă de artă pe baza virtuozității reprezentării obiective, adică a vivacității iluziei, și credem că descoperim simbolul sensibilității inspiratoare în însăși reprezentarea obiectivă, nu vom putea ajunge niciodată la plăcerea de a ne contopi cu adevăratul conținut al unei opere de artă.

Cei mai mulți oameni trăiesc și azi cu convingerea că renunțarea la imitația «mult iubitei realități», ar însemna ruina artei, și de aceea privesc cu suferință cum elementul sensibilității pure, urît de ei, — al abstracțiunii — cîștigă tot mai mult teren.

Arta nu vrea să mai rămînă în slujba religiei și a Statului, nu vrea să mai ilustreze istoria moravurilor, nu vrea să mai știe de obiecte ca atare și crede că poate să se afirme fără «lucru» (deci fără «izvorul valabil și experimentat al vieții»), în sine și prin sine.

Substanța și semnificația oricărei creații artistice sînt ignorate necontenit, întocmai ca și substanța lucrării figurative în genere; și asta pentru că originea fiecărei creații de formă este, totdeauna, oriunde și numai în sensibilitate.

Senzațiile ce se nasc în ființa umană sînt mai puternice decît omul însuși, trebuie să irumpă obligatoriu, cu orice preț, trebuie să capete o formă, trebuie să fie comunicate și sistematizate.

Invenția aeroplanului își are originea în senzația vitezei, a zborului, care a încercat să capete o formă, o figură: aeroplanul, într-adevăr, n-a fost construit pentru transportarea de scrisori comerciale între Berlin și Moscova, ci pentru a răspunde impulsului irezistibil al percepției vitezei.

Firește, cînd e vorba de a demonstra originea și scopul unei valori, « stomacul gol » și rațiunea, ce stă în slujba lui, trebuie să aibă întotdeauna ultimul cuvînt. Dar asta e cu totul altceva.

Acest lucru este valabil și pentru arta figurativă, pentru arta, adică, recunoscută ca atare, a picturii. În imaginea artistic pictată a domnului Müller, sau în reprezentarea genială a florăresei din Potsdamer Platz, nu se mai vede nimic din adevărata substanță a artei, a sensibilității inspiratoare. Aici pictura este dictatura unei metode de reprezentare care are unicul scop de a-l prezenta pe domnul Müller, mediul în care trăiește și concepțiile sale.

Pătratul negru pe fond alb a fost prima formă de expresie a sensibilității nonobiective: pătrat = sensibilitate, fond alb = « Nimicul », adică ceea ce este în afara sensibilității.

Și totuși, marea majoritate a oamenilor a considerat absența obiectelor drept sfîrșitul artei și nu a recunoscut faptul imediat al sensibilității devenite formă.

Pătratul suprematiștilor și formele ce au derivat din el pot fi comparate cu « semnele » omului primitiv, care, în întregul lor, nu voiau să ilustreze, ci să reprezinte chiar sensibilitatea « ritmului ».

Suprematismul nu a creat o lume nouă a sensibilității, ci o nouă reprezentare nemijlocită a lumii sensibilității în sens general.

Pătratul se schimbă pentru a forma figuri noi, ale căror elemente se compun, într-un fel sau în altul, conform normelor sensibilității inspiratoare.

Dacă ne oprim să privim o coloană antică, a cărei construcție, în sensul utilității edilitare, este acum lipsită de înțeles, putem descoperi în ea forma unei sensibilități pure. N-o mai considerăm ca pe o necesitate edilitară, ci ca pe o operă de artă.

« Viața practică » pătrunde, asemenea unui vagabond fără adăpost, în toate formele artistice și se crede motivul și scopul lor. Vagabondul nu zăbovește însă îndelung în același loc, și cînd pleacă (adică atunci cînd prețuirea practică a unei opere de artă nu mai pare oportună) opera de artă își recapătă valoarea deplină.

În muzee sînt așezate și păzite cu gelozie operele artei antice, nu pentru că am dori conservarea lor pentru scopuri practice, ci pentru a ne bucura de eterna lor valoare artistică.

Diferența dintre arta antică și cea nouă, fără obiect și fără utilitate, constă în faptul că deplina valoare artistică a primei este recunoscută numai atunci cînd viața, în căutare de noi utilități, o abandonează, în vreme ce elementul artistic neaplicat al celei de a doua aleargă înaintea vieții și zăvorește ușa în fața « prețuirii practice ».

Și iată noua artă nonobiectivă ca expresie a sensibilității pure, ce nu tinde spre valori practice, spre idei, spre niciun « pămînt al făgăduinței ».

Frumusețea unui templu antic nu derivă din faptul că el a servit de azil unui sistem de viață determinat sau religiei corespunzătoare, ci pentru că forma sa este derivată dintr-o percepție pură a realității plastice. Atare percepție artistică (ce a devenit formă în construcția templului) este prețioasă și vie pentru noi în toate timpurile, în vreme ce sistemul de viață în care a fost construit templul este, acum, mort.

Pînă acum viața și formele ei de manifestare erau luate în considerație din două puncte de vedere: din punctul de vedere material și din cel religios. Se putea crede că punctul de vedere al artei ar fi trebuit să devină cel de al treilea unghi vizual al vieții, cu drepturi egale cu cele ale primelor două; în practică, însă, arta (ca o putere de ordin secund) este pusă în serviciul acelora care observă lumea și viața dintr-unul din primele două unghiuri de vedere. O astfel de stare de lucruri se află în ciudat contrast cu faptul că arta are o parte precisă în viața tuturor vîrstelor și în toate împrejurările și că numai operele de artă sînt perfecte și au o viață eternă. Artistul creează cu mijloacele cele mai primitive (cu cărbune, penel, lemn, corzi de mațe sau de metal) ceea ce mecanica cea mai rafinată și mai practică nu va fi niciodată în stare să creeze.

Partizanii « practicității » cred că pot considera arta drept o apoteoză a vieții (a vieții practice se-nțelege). În centrul unei atare apoteoze stă « domnul Müller » sau mai degrabă imaginea domnului Müller (adică imaginea « imaginii » vieții). Masca vieții ascunde adevăratul chip al artei. Pentru noi arta nu este ceea ce ar putea fi.

Între timp lumea, mecanizată conform unor criterii de utilitate, ar putea deveni efectiv utilă dacă ar încerca să provoace fiecăruia din noi maximum de « timp liber », astfel ca omul să-și poată îndeplini unica îndatorire efectivă, aceea pentru care s-a născut, adică creația artistică.

Cei care pretind construcții de « lucruri » mai utile și mai practice, voind să învingă arta și s-o înrobească, ar trebui să țină seama că nu există « lucruri » practice, definitiv construite. Nu ajung experiențele mileniilor pentru a dovedi că practicitatea « lucrurilor » durează destul de puțin?

Tot ce poate fi văzut în muzee exprimă fără echivoc faptul că nici un « lucru » nu este într-adevăr conform scopului, adică potrivit. Dacă ar fi fost așa nu s-ar mai odihni la muzeu ! Și dacă odinioară părea comod și practic, era pentru că nu se cunoștea încă ceva mai comod.

Avem oare cel mai mic motiv pentru a admite că « lucrurile » care ne apar azi practice și comode nu vor fi mîine depășite? Și, după toate acestea, faptul că operele de artă cele mai vechi azi nu par mai puțin frumoase nici mai puțin evidente ca în urmă cu mii de ani, nu merită și el să fie luat în considerație?

Din proprie inițiativă suprematiștii au abandonat reprezentarea obiectivă pentru a ajunge pe culmea artei adevărate « nemascate », și pentru a admira de aici viața, prin prisma purei sensibilități artistice.

În lumea obiectivității nimic nu e atît de « solid și de nedărîmat » cum credem că-l vedem în conștiința noastră. Conștiința noastră nu recunoaște nimic construit « a priori » și pentru veșnicie. Tot ceea ce este « ferm » se lasă luat din locul său și transportat într-o ordine nouă într-un prim moment necunoscut. De ce nu s-ar putea așeza toate acestea într-o ordine artistică?

Feluritele senzații ce se completează și contrastează, sau, mai bine, reprezentările și conceptele ce apar în formă vizionară în conștiința noastră ca reflexe ale unor atare senzații se află în luptă neîntreruptă între ele: senzația de Dumnezeu împotriva aceleia de diavol, senzația de foame împotriva celei de frumos; senzația de Dumnezeu tinde să învingă pe aceea a diavolului și, în același timp, pe aceea a corpului; ea caută să « facă credibile » decăderea avuției pămîntești și veșnica stăpînire a Domnului.

Și arta este condamnată dacă nu stă în slujba cultului lui Dumnezeu (al Bisericii). Din senzația de Dumnezeu a ieșit religia și din religie a ieșit Biserica. Din senzația de foame au ieșit criteriile practicității și din asemenea concepte au ieșit meseriile și industriile.

Or, Bisericile și industriile au căutat să exploateze în interesul propriu capacitățile figurative ale artei, scoțînd din acestea învelișuri eficace pentru produsele lor (pentru acelea ideale-materiale și pentru cele pur materiale). Așa s-a unit « utilul cu plăcutul » cum se obișnuiește să se spună.

Ansamblul reflexelor feluritelor senzații în conștiință determină « concepția despre lume » a ființei umane. Dat fiind că senzațiile

care influențează ființa omenească sînt, din vreme în vreme diferite, se pot observa cele mai uimitoare schimbări ale « concepției despre lume »: ateul devine temător de Dumnezeu, temătorul de Dumnezeu își pierde credința etc.... Într-o oarecare măsură, ființa umană poate fi comparată cu un radioreceptor complex, care interceptează și realizează o serie întreagă de unde de senzații diferite, al căror ansamblu determină sus-numita viziune asupra lumii.

Judecata asupra valorilor existenței devine, cu aceasta, absolut variabilă. Numai valorile artistice rezistă la curentul alternativ al tendințelor diferite ale judecății; așa fel încît, de pildă, imagini de sfinți și de zei pot fi păstrate fără ezitare în colecții aparținînd ateilor, din moment ce în ele se manifestă sensibilitatea artistică recunoscută acum ca formă pură (și sînt efectiv păstrate). Avem deci necontenit noi ocazii pentru a ne convinge că dispozițiile conștiinței noastre — « creația » practică — cheamă la viață valori mereu diferite (adică, valori devalorizate) și că nimic altceva în afara expresiei purei sensibilități subconștiente sau conștiente (deci nimic altceva decît « creația » artistică) nu e capabil să facă « palpabile » valorile absolute. S-ar putea, deci, ajunge la o autentică practicitate, în sensul cel mai elevat al cuvîntului, dacă s-ar adjudeca la atare sensibilitate conștientă sau subconștientă privilegiul dispunerii figurative.

Viața noastră este o reprezentație teatrală în care sensibilitatea neobiectivă este prezentă prin mijlocirea apariției obiective.

Patriarhul nu este altceva decît un actor care vrea să comunice, prin acte și cuvinte, o senzație religioasă (sau, mai degrabă, forma religioasă a unui reflex al senzației). Impiegatul, soldatul, fierarul, contabilul, generalul sînt cu toții roluri al acestei ori acelei opere teatrale, reprezentată de personaje corespunzătoare, în care « actorii » sînt răpiți de un asemenea extaz încît schimbă drama (și rolul lor în ea) cu viața însăși. Adevăratul chip al ființei umane se dezvăluie cu dificultate ochilor noștri; și dacă cineva este interpelat, întrebat cine este el, răspunde: Sînt « inginer », « țăran » etc. — în fine, răspunde cu definiția rolului pe care îl interpretează într-una din dramele senzațiilor.

O atare indicație a rolului asumat este notată și menționată și pe pașaport, alături de nume și prenume, pentru a face evident și a scoate de sub amenințarea oricărui dubiu faptul surprinzător că proprietarul pașaportului este inginerul Ivan și nu pictorul Kazimir.

În fine, chiar și persoanele luate individual știu destul de puține lucruri despre ele însele, pentru că « adevăratul chip uman » nu este recognoscibil dincolo de sus-amintita mască, considerată drept « adevăratul chip ».

Filozofia suprematismului are toate motivele să nu se încreadă nici în mască nici în « adevăratul chip », pentru că este în general contrară realității chipului uman, adică figurii umane.

Artiștii au folosit de preferință întotdeauna chipul omenesc în reprezentările lor, pentru că în el au crezut că află cea mai bună posibilitate de a exprima propriile lor senzații (mimica multilaterală, elastică și plină de expresii oferă, într-adevăr, asemenea posibilități). Cu toate astea, suprematiștii au abandonat reprezentarea chipului uman și a obiectului naturalist în genere, și au căutat semne noi pentru a interpreta sensibilitatea nemijlocită și nu reflexele devenite « forme » ale diferitelor senzații, și asta *pentru că suprematistul nu privește și nu atinge: el percepe doar.*

Putem vedea deci cum, între secolul 19 și secolul 20, arta aruncă lestul ideilor religioase și statale pe care, pînă la această epocă, fusese constrînsă să le rabde în spate, și ajunge astfel la ea însăși, la forma corespunzătoare adevăratei sale substanțe, devenind al treilea « unghi vizual » autonom, cu aceleași drepturi ca și celelalte două « unghiuri vizuale » amintite.

Societatea, înainte și după aceasta, era convinsă că artistul face lucruri fără necesitate și practicitate; și nu se gîndea că atare lucruri fără practicitate rezistă la trecerea mileniilor și rămîn mereu « actuale », în vreme ce lucrurile necesare și practice au doar puține zile de trăit.

Societatea nu a dedus din asta că ea nu cunoaște valoarea efectivă a lucrurilor; și acest fapt a devenit și cauza insuccesele cronice ale oricărei practicități. Ființele umane ar putea ajunge la o adevărată și absolută ordine în raporturile lor reciproce numai dacă ar vrea să o formeze și să o pună în practică în spiritul valorilor nemuritoare. Rezultă în mod evident, după toate astea, că elementul artistic ar trebui luat în considerație, sub toate punctele de vedere, ca decisiv; nefiind așa, relațiile omenești vor fi dominate, în toate domeniile vieții, nu de atît rîvnita liniște a « ordinii absolute » ci de confuzia « ordinilor provizorii », de vreme ce « ordinea provizorie » este determinată de criteriile cunoștințelor contemporane asupra utilității, și atare criterii, după cum știm, sînt acelea care variază cel mai mult.

Din toate astea reiese limpede, de asemenea, că și operele de artă aplicate « vieții practice », sau folosite în viața practică, sînt, într-o anumită măsură, « devalorizate ». Numai cînd vor fi eliberate de povara eventualei evaluări practice (cînd, adică, vor fi așezate într-un muzeu) și nu înainte, va fi recunoscută valoarea lor autentică (artistică).

Senzațiile de alergare, de nemișcare sau de ședere sînt mai cu seamă senzații plastice, care stimulează crearea « obiectelor de uz » corespunzătoare, determinîndu-le și aspectele esențiale.

Masa, patul sau scaunul nu sînt obiecte utile, ci forme de senzații plastice. Deci convingerea generală că toate obiectele de uz cotidian sînt rezultatul reflexelor practice se bazează pe supoziții false.

Avem nenumărate ocazii să ne convingem că nu sîntem niciodată în măsură să cunoaștem practicitatea efectivă a lucrurilor și că nu ne va reuși niciodată să construim un obiect cu adevărat practic și corespunzător scopului. E probabil că noi putem doar percepe substanța unei absolute corespunderi la scop, dar numai în măsura în care atare percepție sau sensibilitate este mereu nonobiectivă. Toate căutările care tind să cunoască corespunderea la scop a obiectivității sînt utopiste. Tendința de a închide sensibilitatea unei reprezentări conștiente, sau de a o înlocui cu o atare reprezentare, ducînd-o la o concretă formă utilitară, a avut drept consecință realizarea tuturor acelor « lucruri corespunzînd scopului » care în realitate au fost de prea puțină utilitate, devenind apoi ridicole de la o zi la alta.

Nu vom repeta nicicînd îndeajuns că valorile absolute și reale pot ieși exclusiv dintr-o pură creație artistică, fie ea conștientă sau inconștientă.

Arta nouă a suprematismului, care a creat forme și relații de forme noi, pe bază de percepții devenite figuri, atunci cînd atare forme și relații de forme se transmit de pe planul pînzei spațiului, devine arhitectură nouă.

Suprematismul, atît în pictură cît și în arhitectură, este liber de orice tendință socială sau materială.

Orice idee socială, oricît de mare și de însemnată poate fi ea, se naște din senzația de foame; orice operă de artă, oricît de mediocră și fără semnificație ar părea, se naște din sensibilitatea plastică. Ar fi timpul să recunoaștem, în fine, că problemele artei și cele ale stomacului și bunului simț sînt foarte departe unele de altele.

Acum, cînd arta a ajuns la ea însăși, la forma sa pură, neaplicată, pe calea suprematismului, și a recunoscut infailibilitatea sensibilității nonobiective, acum ea încearcă să edifice o nouă și adevărată ordine, o nouă viziune a lumii. Ea a recunoscut nonobiectivitatea lumii și, de aceea, ea nu se mai străduiește să furnizeze ilustrații la istoria moravurilor.

Sensibilitatea nonobiectivă a fost, în toate timpurile, unicul izvor al creației unei opere de artă; din acest punct de vedere suprematismul nu a adus nimic nou; dar arta trecutului, aplicîn-

du-se obiectivității, a primit fără voie un lung șir de senzații străine substanței sale.

Copacul rămîne totuși copac chiar dacă bufnița își construiește cuibul într-o scorbură din trunchiul lui.

Suprematismul deschide, deci, artei *noi posibilități, pentru că, o dată cu încetarea așa-zisei « griji pentru corespunderea la scop » devine cu putință transportarea în spațiu a unei percepții plastice reproduse pe planul unei picturi.* Artistul, pictorul adică, nu mai e legat de pînză, de planul picturii, ci e în măsură să-și transporte compozițiile de pe pînză în spațiu.

KAZIMIR S. MALEVICI

CONSTRUCTIVISM*

Manifestul realismului 1920

În vîrtejul zilelor noastre de lucru, dincolo de cenușa și ruinele trecutului, înaintea grilajelor unui viitor gol, noi proclamăm în fața voastră, artiști, pictori, sculptori, muzicieni, actori și poeți, în fața voastră, persoane pentru care Arta nu este o simplă temă de conversație, convingerea noastră și faptele.

Trebuie să ieșim din impasul în care se află Arta, de douăzeci de ani încoace.

Progresul cunoașterii omenești cu puternica sa pătrundere în legile misterioase ale lumii, întreprinsă la începutul acestui secol; înflorirea unei noi culturi și a unei noi civilizații, cu o excepțională (pentru întîia oară în istorie) ridicare a maselor populare la posedarea bogățiilor naturale, ridicare ce înlănțuie poporul într-o strînsă unire; și, în ultimul rînd, dar nu mai puțin important, războiul și revoluția (curente purificatoare ale unei viitoare ere) ne-au determinat să luăm în considerație noile forme ale unei vieți, care pulsează și acționează încă de pe acum.

* *Manifestul realismului* a fost scris și publicat la Moscova de către Gabo, în august 1920, pentru a delimita constructivismul *său* de natură « estetică » de cel al lui Tatlin, de natură « practică ». El a sancționat ruptura mișcării constructiviste în cele două tendințe. Traducerea a fost făcută după textul englez publicat în volumul lui H. Read și L. Martin: *Gabo*, Lund Humphries, London, 1957. *Manifestul* original poartă și semnătura lui Pevsner.

Cum contribuie Arta la epoca actuală a istoriei omului?

Posedă ea mijloacele necesare pentru a da viață unui nou Mare Stil? Sau presupune cumva că noua epocă poate primi o nouă creație pe fundamentul artei vechi? Cu toate stăruințele spiritului renăscut al timpului nostru, Arta se hrănește încă cu impresii de aparență exterioară și rătăcește, neputincioasă, între naturalism și simbolism, între romantism și misticism.

Încercările făcute de cubiști și futuriști pentru a smulge artele figurative din noroiul trecutului au dus doar la noi dezamăgiri.

Cubismul, care inițiase simplificarea tehnicii reprezentative, a sfîrșit prin a se împotmoli în analiza sa. Lumea desfigurată a cubiștilor, fărîmițată de anarhia lor intelectuală, nu-i poate satisface pe acei care, asemenea nouă, au înfăptuit Revoluția și sînt pe cale de a construi, de a înălța o lume nouă.

Putem arăta interes pentru experiențele cubiștilor, dar nu putem adera la mișcarea lor, deoarece avem convingerea că experiențele lor zgîrie doar suprafața Artei și nu ajung pînă la rădăcinile ei și totodată pentru că ne apare limpede că rezultatul lor final nu duce decît la aceeași reprezentare depășită, la același volum depășit și, încă o dată, la aceeași suprafață decorativă.

La vremea lui s-ar fi putut exalta futurismul pentru avîntul nou adus de a sa anunțată revoluție în Artă, pentru critica sa ce zgîlțîia din balamale trecutul; ca unic mod de a lua cu asalt baricadele artistice ale « bunului gust »... necesita multă dinamită; dar nu se poate construi un sistem artistic pe o singură frază revoluționară.

Privind mai atent, în spatele fațadei futurismului se afla doar un palavragiu gol, un tip abil și echivoc, îmbîcsit de cuvinte ca « patriotism », « militarism », « dispreț pentru femeie », și alte asemenea slogane provinciale.

În privința problemelor cu adevărat picturale, futurismul n-a putut decît să repete eforturile, ce se arătaseră inutile încă de pe vremea impresioniștilor, de a fixa pe pînză un reflex pur optic. Știm cu toții acum că o simplă înregistrare grafică a unei secvențe de mișcări fixate momentan nu poate recrea mișcarea. Te duce cu gîndul la pulsul unui corp mort.

Sloganul pompos al « vitezei » a fost o trîmbiță de război pentru futuriști. Admitem sonoritatea unui asemenea *slogan* și înțelegem foarte bine cum poate să triumfe cel mai puternic *slogan* de provincie. Dar încercați să-l întrebați pe un futurist cum își imaginează « viteza » și se va ivi pe loc un întreg arsenal de nebune automobile și depouri de vagoane uruitoare și cabluri încîlcite, scîrțîitul și bubuitul și tunetul unor șosele ticsite de vehicule... Mai e nevoie, oare, să-i

convingem pe futuriști că toate astea nu sînt necesare pentru viteză și ritmurile sale?

Priviți o rază de soare, cea mai imobilă dintre forțele imobile. Are o viteză de 300.000 de kilometri pe secundă. Observați firmamentul nostru stelar, pe care raza îl străbate... Ce sînt depourile noastre în comparație cu cele ale universului? Ce sînt trenurile noastre pămîntești pe lîngă acele iuți trenuri ale galaxiilor?

Desigur, toată gălăgia futuriștilor în legătură cu viteza e un fapt prea cunoscut, dar din clipa în care futurismul a proclamat « spațiu și timp, morții de ieri », el s-a cufundat în obscuritatea abstracțiunilor.

Nici futurismul, nici cubismul n-au oferit timpului nostru ceea ce se aștepta de la ele.

În afara acestor două curente artistice, trecutul nostru recent nu a mai prezentat altceva important și interesant.

Dar viața nu așteaptă, generațiile nu încetează să crească, și noi, care urmăm celor ce au intrat în istorie, și posedăm rezultatele experiențelor lor, erorile și succesele lor, noi, după ani de experiență egali unor secole, proclamăm:

Niciun nou sistem artistic nu va putea susține acțiunea unei noi culturi în dezvoltare, atîta vreme cît bazele însăși ale Artei nu vor fi construite pe adevăratele legi ale vieții, pînă cînd toți artiștii nu vor zice o dată cu noi: Totul este ficțiune, numai viața și legile ei sînt autentice, și în viață numai ceea ce este activ este uimitor și capabil și puternic și drept, pentru că viața nu cunoaște frumusețea drept măsură estetică. Cea mai mare frumusețe este experiența efectivă.

Viața nu cunoaște nici binele, nici răul, nici justiția ca măsură a moralei... nevoia este cea mai mare și mai dreaptă din toate moralele.

Viața nu cunoaște adevăruri raționale abstracte drept etalon de cunoaștere: faptul este cel mai mare și mai sigur dintre adevăruri.

Acestea sînt legile vieții. Poate arta suporta asemenea legi, dacă este construită pe abstracțiune, pe miraj, pe ficțiune?

Noi spunem:

Spațiu și timp sînt astăzi pentru noi renăscute.

Spațiu și timp sînt unicele forme pe care este construită viața și pe ele trebuie înălțată, deci, și arta.

Pier Statele, sistemele politice și economice, se prăbușesc ideile sub forța veacurilor, dar viața e puternică și crește iar timpul se urmează în continuitatea sa reală. Cine ne va arăta forme mai eficace decît aceasta? Unde este acel geniu care ne va da fundament mai solid decît acesta?

Cine este acel geniu care ne va povesti o legendă mai minunată decît fabula prozaică, intitulată viață?

Transpunerea percepțiilor noastre despre lume sub formă de spațiu și timp este unicul scop al artei noastre plastice.

Nu măsurăm munca noastră cu etalonul frumuseții, n-o cîntărim cu greutatea gingășiei și a sentimentelor.

Cu firul de plumb în mînă, cu ochii infailibili ca niște stăpînitori, cu un spirit exact ca un compas, noi ne edificăm opera așa cum universul și-o alcătuiește pe a sa, așa cum inginerul construiește podurile, cum matematicianul elaborează formulele orbitelor.

Știm că totul are propria sa imagine esențială: scaunul, masa, lampa, telefonul, cartea, casa, omul. Toate sînt lumi complete, cu ritmurile și orbitele lor.

Pentru aceasta în crearea obiectelor noi le luăm eticheta proprietarului, cu totul întîmplătoare și falsă, și lăsăm doar realitatea ritmului constant al forțelor inerente acestora.

1. De aceea renunțăm la culoare ca element plastic în pictură: culoarea este suprafața optică idealizată a obiectelor; este o impresie exterioară și superficială; este un accident care nu are nimic comun cu esența cea mai intimă a obiectului. Afirmăm că tonalitatea substanței, adică corpul ei material ce absoarbe lumina, este unica realitate picturală.

2. Renunțăm la linie ca valoare descriptivă: în viață nu există linii descriptive; descrierea este un semn uman accidental pe lucruri, nu este totuna cu viața esențială și cu structura constantă a corpului. Descriptivitatea este un element de ilustrație grafică, este decorație.

Afirmăm că linia este valabilă doar ca direcție a forțelor statice și a ritmurilor lor în obiecte.

3. Renunțăm la volum ca formă spațială, picturală și plastică: nu se poate măsura spațiul cu volumul, cum nu se poate măsura lichidul cu metrul.

Privim spațiul... Ce este el oare decît o profunzime continuată?

Afirmăm valoarea profunzimii drept unică formă spațială picturală și plastică.

4. Renunțăm la sculptură ca masă înțeleasă drept element sculptural. Orice inginer știe că forțele statice ale unui corp solid și forța sa materială nu depind de cantitatea masei. Exemple: o schelă, o volută în T etc.

Dar voi, sculptori ai oricărei umbre și oricărui relief, rămîneți încă la prejudecata veche de secole conform căreia nu este cu putință a elibera volumul de masă. Aici, în această expoziție, luăm patru planuri și obținem din ele același volum ca și cum ar fi vorba de patru tone de masă.

De aceea, reintroducem în sculptură linia ca direcție și, cu aceasta, afirmăm că profunzimea este o formă spațială.

5. Renunțăm la deziluzia artistică înrădăcinată de secole după care ritmurile statice sînt unicele elemente ale artelor plastice.

Afirmăm că în aceste arte există noul element al ritmurilor cinetice ca forme fundamentale ale percepției pe care noi o avem despre real.

Acestea sînt cele cinci principii de bază ale muncii noastre și a tehnicii noastre de construcție.

Astăzi noi ne proclamăm credința în fața voastră a tuturor. În piețe și pe străzi expunem operele noastre, convinși că arta nu trebuie să rămînă un sanctuar pentru inutili, o consolare pentru disperați, și o justificare pentru leneși. Arta ar trebui să ne însoțească oriunde pulsează și acționează viața: la bancul de lucru, la masă, în repaus, în joc, în zilele de lucru și în vacanță, acasă și pe stradă, astfel încît flacăra vieții să nu se stingă în umanitate. Nu căutăm consolare nici în trecut nici în viitor. Nimeni nu ne poate spune cum va fi viitorul și cu ce tacîmuri poate fi el mîncat.

Este imposibil să nu te înșeli asupra viitorului iar în privința lui se pot spune cîte minciuni vrei.

Pentru noi urletele despre viitor sînt tot una cu lacrimile pentru trecut. Repetatul vis cu ochii deschiși al romanticilor. Delirul de maimuță al vechiului vis paradisiac cu haină contemporană.

Cine se ocupă azi de ziua de mîine nu se ocupă cu nimic.

Și cine mîine nu ne va da nimic din ce-a făcut azi, nu este de nici un folos pentru viitor.

Ziua de astăzi este faptul.

Vom ține seama de el și mîine.

Lăsăm în urmă trecutul ca pe un stîrv.

Lăsăm profeților viitorul.

Pentru noi luăm ziua de azi.

NAUM GABO
ANTOINE PEVSNER

PRODUCTIVISM*

Programul grupului productivist

Sarcina grupului productivist este expresia comunistă a muncii constructive materialiste.

Grupul se ocupă de rezolvarea unei asemenea probleme bazîndu-se pe ipoteze ştiinţifice şi subliniind necesitatea de a sintetiza aspectul ideologic şi formal, astfel încît să orienteze munca experimentală pe calea activităţii practice.

Cînd s-a format grupul, aspectul ideologic al programului său era următorul:

1. Concepţia fundamentală unică este comunismul ştiinţific, bazat pe teoria materialismului istoric.

2. Cunoaşterea proceselor experimentale ale Sovietelor determină grupul să transfere activităţile sale de cercetare de la abstract la real.

* *Programul grupului productivist* a fost publicat la cîteva luni după *Manifestul realismului* lui Pevsner, în 1920, cu ocazia unei expoziţii organizate de Rodcenko şi Barbara Stepanova, şi poartă semnătura lor. Este un *manifest* care reflectă ideile şi poziţia politică a lui Tatlin şi care se opune în mod direct «neutralismului» în artă, susţinut de Pevsner. Termenul de «productivist» era folosit atunci în acelaşi mod şi cu acelaşi înţeles ca acela de «constructivist». Traducerea ce urmează este făcută după textul englez al ediţiei lui Gabo citată anterior.

3. Elementele specifice ale activităţii grupului, adică tectonica, construcţia şi produsul, justifică ideologic, teoretic şi prin experienţă, schimbarea elementelor materiale ale culturii industriale în volum, plan, culoare, spaţiu şi lumină.

Acestea sînt bazele expresiei comuniste a construcţiei materialiste.

Aceste trei puncte unesc în mod organic aspectele ideologice cu cele formale.

Tectonica derivă din structura însăşi a comunismului şi din exploatarea efectivă a domeniului industrial.

Construcţia, care este organizare, primeşte elementele lucrului deja formulate. Construcţia este o activitate de formulare dusă la extrem, care permite, totuşi, o ulterioară lucrare tectonică.

Lucrul ales şi folosit efectiv, fără a împiedica progresul construcţiei şi nici limita tectonică, este numit de către grupul nostru produs.

Între elementele materiale există:

1. lucrul în general: cercetare asupra originii sale, asupra modificărilor sale industriale şi de producţie, natura şi semnificaţia sa;

2. materialele raţionale: lumină, plan, spaţiu, culoare, volum. Constructiviştii tratează în acelaşi fel atît materialele raţionale cît şi pe cele solide.

Sarcinile viitoare ale grupului sînt următoarele:

1. Din punct de vedere ideologic: a) a demonstra cu fapta şi cuvîntul incompatibilitatea dintre activitatea artistică şi producţia intelectuală; b) reala participare a producţiei intelectuale ca element echivalent în edificarea unei culturi comuniste.

2. Din punct de vedere practic: a) dezbatere prin intermediul presei; b) elaborare de planuri; c) organizare de expoziţii; d) stabilirea de contacte cu toate centrele producătoare şi cu organele centrale ale angrenajului unificat al Sovietelor, care realizează în mod concret formele comuniste de viaţă.

3. În sectorul de agitaţie: a) grupul este în favoarea unei lupte pînă la capăt împotriva artei în general; b) grupul trebuie să demonstreze că nu există tranziţie evolutivă de la cultura artistică a trecutului la formule comuniste de edificare constructivă.

Cuvintele de ordine ale constructiviştilor sînt:

1. Jos arta, trăiască tehnica.
2. Religia este minciună, arta este minciună.

3. Sînt ucise pînă și ultimele rămășițe ale gîndirii umane, legînd-o de artă.

4. Jos cu menținerea tradițiilor artistice, trăiască tehnicianul constructivist.

5. Jos arta, care maschează doar neputința omenirii.

6. Arta colectivă a prezentului este viața constructivă!

A. RODCENCO
B. STEPANOVA

LEF*

Pentru ce se bate «Lef»-ul?

Anul 1905. Apoi, reacțiunea. Reacțiunea este girată de autocrație și de dublul jug al negustorului și al fabricantului.

Reacțiunea a creat o artă și un mod de viață după propriul ei chip, conform gustului ei. Arta simboliștilor (Belîi, Balmont), a misticilor (Ciulkov, Hippius) și a psihopaților sexuali (Rozanov) corespunde vieții filistinilor mic-burghezi.

Partidele revoluționare s-au bătut pentru viață, arta s-a ridicat pentru a se bate pentru gust.

Prima văpaie impresionistă a avut loc în 1909 (culegerea *Elețeul judecătorilor*).

Văpaia a fost întreținută trei ani.

Au reînviat-o în futurism.

Prima carte a uniunii futuriștilor: *O palmă gustului public* 1914: D. Burliuk, Kamenski, Krucionici, Maiakovski, Hlebnicov.

Vechiul regim a prețuit așa cum se cuvine activitatea de laborator a viitorilor dinamitarzi.

* Acest *Manifest* redactat de Maiakovski, a fost publicat în numărul 1 al revistei *Lef*, în 1923, cu titlul *Pentru ce se bate Lef*-ul? Prescurtarea *Lef* înseamnă «Frontul de stînga al artelor», organizația care cuprindea artiști, poeți, scriitori, regizori revoluționari, de la futuriști la constructiviști, orice intelectual ce se angaja să sprijine construcția Statului socialist în noua Republică Sovietică. Traducerea acestui text este luată din ediția completă a *Opere*-lor lui Maiakovski, Editori Riuniti, Roma, 1958.

Li s-a răspuns futuriștilor cu tăieturi de cenzură, cu interzicerea cuvîntului, cu lătratul și urlatul întregii prese.

Bineînțeles, capitalismul nu a susținut niciodată rîndurile noastre-lovituri de bici, liniile noastre-schije.

Încercuirea de către viața diocezianã i-a constrîns pe futuriști la batjocura cu bluzele galbene și vopselele pe obraz.

Aceste metode puțin « academice » de luptă, presimțirea viitoarei izbucniri i-au respins dintr-o dată pe estetizanții care aderaseră la mișcare (Kandinsky, acoliții de la « Sentinelă de tablouri » etc.).

În compensație, cine nu avea nimic de pierdut a aderat la futurism sau s-a înveșmîntat cu numele lui (Scerscenevici, Igor Severianin, « Coada de măgar » etc.).

Mișcarea futuristă, condusă de artiști prea puțin experți în politică, a avut uneori nuanțe de anarhie.

Alături de oamenii viitorului mai erau și reîntineriții care-și ascundeau putreziciunea estetică sub steagul stîngii.

Războiul din 1914 a fost primul banc de probă socială.

Futuriștii ruși au rupt-o definitiv cu imperialismul lui Marinetti, pe care îl și fluieraseră pe vremea șederii lui la Moscova (1913).

Futuriștii au fost primii și singurii în arta rusă care, cufundînd trîmbițele cîntăreților războiului (Gorodețki, Gumiliov și alții) au blestemat războiul, luptînd împotriva lui cu toate armele artei. (*Războiul* și *Universul* de Maiakovski).

Războiul a însemnat începutul epurației futuriste (s-au despărțit « Mezzaninii », iar Severianin a plecat la Berlin).

Războiul ne-a poruncit să privim spre revoluția de mîine *(Norul în pantaloni)*.

Revoluția din februarie a adîncit epurarea, scindînd futurismul în « dreapta » și « stînga ».

Cei de dreapta au devenit un ecou al ispitelor democratice (prenumele lor se află în *Toată Moscova*).

Cei de stînga, care îl așteptau pe Octombrie, au fost botezați « bolșevicii artei » (Maiakovski, Kamenski, Burliuk, Krucionici).

La acest grup futurist au aderat primii « producători » futuriști (Brik, Arvatov) și constructiviștii (Rodcenco, Lavinski).

Futuriștii, încă de la primii pași, încă de la palatul Kșcezinskaia, au căutat să se pună de acord cu grupurile de scriitori muncitori (ex-Proletkult) dar acești scriitori credeau (judecînd după opere) că spiritul revoluționar se epuizează într-un conținut propagandistic și au rămas, în domeniul formei, reacționari puri, incapabili de coeziune.

Octombrie a epurat, reordonat, reorganizat. Futurismul a devenit frontul de stînga al artelor. Adică « noi ».

Octombrie ne-a învățat să lucrăm.

Încă de la 25 octombrie ne-am așternut la lucru.

E limpede, în fața intelectualilor care spălau putina, n-am fost întrebați prea îndelung asupra credințelor noastre estetice.

Noi am fundat secțiile figurativă, teatrală și muzicală, care erau atunci revoluționare, și i-am condus pe studenți la asaltul academiilor.

Pe lîngă faptul că am desfășurat o muncă de organizare, am dat și cele dintîi opere de artă ale lui Octombrie (Tatlin — Monumentul celei de a III-a Internaționale; *Misteria Buff*, în regia lui Meyerhold; *Stenka Razin* de Kamenski).

N-am făcut pe esteții, n-am produs din dragoste pentru noi înșine. Am aplicat metodele noastre de lucru la activitatea artistico-propagandistică, cerută de revoluție (Manifestele Rosta, foiletoanele etc.).

În scopul de a propaga ideile noastre am organizat o revistă, *Iskustvo Kommuni*, și discuții și lecturi de versuri în fabrici și uzine.

Ideile noastre au cucerit publicul muncitor. Cartierul Viborg a organizat un grup de « comuniști-futuriști ».

Mișcarea artei noastre a dezvăluit puterea noastră prin crearea de citadele ale frontului stîng în întreaga RSFSR.

Într-un timp asemănător s-a desfășurat munca tovarășilor din Extremul Orient (revista *Tvorcestvo*) care a afirmat în mod teoretic ineluctabilitatea socială a curentului nostru, completa noastră fuziune cu Octombrie (Ciugiak, Aseev, Palmov). *Tvorcestvo*, supusă la tot felul de samavolnicii, și-a asumat sarcina luptei pentru o nouă cultură în Republica Extremului Orient și în Siberia.

Constatîndu-se, cu tot mai mare dezamăgire, că puterea sovietică continua să existe, academicienii cîte unul sau în grupulețe au început să bată la ușile comisariatelor poporului.

Fără să riște a-i angaja în munci de răspundere, puterea sovietică le-a oferit, lor sau mai de grabă numelor lor europene, posibilitatea de a lucra în instituții de educație și culturale.

De aici a pornit o campanie de calomnii împotriva artei de stînga, strălucit încheiată cu suprimarea revistei *Iskustvo Kommuni*.

Guvernul, ocupat cu fronturile și criza, s-a interesat puțin de discuțiile estetice; a ținut doar seama ca dările înapoi să nu facă prea multă gălăgie și ne-a invitat să respectăm numele « mai însemnate ».

Azi, e un răgaz în război și în sărăcie. *Lef*-ului îi revine cinstea să înfățișeze panorama artei RSFSR, să indice perspectiva și să ocupe locul ce i se cuvine.

Arta din RSFSR la începutul lui februarie 1923:

1. Arta proletară. O parte a scriitorilor proletari s-a oficializat și oprimă cu un limbaj birocratic și cu repetarea abecedarului politic. O altă parte a căzut sub influența academismului și amintește de Octombrie doar prin eticheta organizațiilor. O a treia parte, cea mai bună, se reeducă, după rozurile Belîi, cu operele noastre și credem că va merge alături de noi.

2. Literatura oficială. În teoria artei fiecare profesează o opinie personală. În practică revistele abundă de toate numele de mare tiraj.

3. Literatura «nouă» (Frații lui Serapion etc.) asimilînd și însuflețind metodele noastre, le gătesc cu metodele simboliste și cu mină gravă le adaptează pentru publicul nep.

4. Marea cotitură. Din Occident, o invazie de maeștri de prim ordin. Alexei Tolstoi își înșăuează deja calul alb al culegerii de opere complete pentru intrarea triumfală la Moscova.

5. În fine, violînd orice perspectivă decorativă, în diferite puncte intervin, solitari, cei de stînga. Oameni și organisme (Institutul de cultură artistică, studii tehnico-artistice, Institutul de artă teatrală, Societatea pentru studiul limbajului poetic etc.). Unii se străduiesc eroic să desțelenească în singurătate un teren foarte dur, alții cu pilele versurilor scrijelează de pe acum lanțurile vechiului.

Lef-ul trebuie să adune forțele de stînga. Lef-ul trebuie să-și treacă rîndurile în revistă, repudiind trecutul. Lef-ul trebuie să unifice frontul pentru a mina ce este vechi, pentru a merge spre construirea unei culturi noi.

Nu vom rezolva problemele artei cu majoritatea voturilor unui mitic, dar inexistent încă, front de stînga, ci cu acțiunea, cu energia grupului nostru de inițiativă, care conduce an de an munca artiștilor de stînga și-i orientează din punct de vedere ideologic.

Revoluția ne-a învățat multe lucruri.

Lef-ul știe bine că, pentru a consolida cuceririle Revoluției din Octombrie, reînsuflețind arta de stînga, el va aplica în artă ideile Comunei și-i va deschide calea viitorului.

Lef-ul va agita cu arta noastră masele, împrumutînd de la ele propria forță de organizare.

Lef-ul va confirma teoriile noastre cu creația artistică efectivă, ridicîndu-le calificarea.

Lef-ul va lupta pentru o artă care să fie construcție a vieții.

Nu pretindem că avem monopolul spiritului revoluționar în artă. Ne vom revela în întrecere.

Noi credem în justețea propagandei noastre și, cu forța operelor împlinite, vom demonstra că sîntem pe drumul cel drept al viitorului.

VLADIMIR MAIAKOVSKI

Prefața I

Acest periodic își fixează ca scop să contribuie la dezvoltarea unui nou sens estetic. El tinde să-l facă pe omul modern sensibil la tot ce e nou în Artele plastice. Dorește să opună confuziei arhaice — «barocului modern» — principiile logice ale unui stil care se maturizează acum, și care este întemeiat pe observarea raporturilor dintre tendințele actuale și mijloacele de expresie. Vrea să reunească și să coordoneze tendințele actuale ale noii plastici, care, deși fundamental asemănătoare între ele, s-au dezvoltat independent una de alta.

Redacția se va strădui să atingă sus-numitul scop, dînd cuvîntul acelui artist cu adevărat modern, care va putea contribui la reforma sensului estetic și la cunoașterea Artelor plastice. Acolo unde noua estetică plastică nu a ajuns încă la marele public, este sarcina specialistului să trezească conștiința estetică a acestui public. Artistul cu adevărat modern, adică conștient, are o dublă misiune. În primul rînd el trebuie să creeze opera de artă pur plastică; în al doilea rînd trebuie să îndrepte publicul spre înțelegerea unei estetici a artei plastice pure. De aceea o revistă care să aibă un asemenea caracter

* Cele două *Prefețe* și cele trei *Manifeste* ale mișcării «De Stijl» (Stilul) au apărut în revista omonimă, cu următoarele date: *Prefața întîia iunie*, 1917; *Prefața a doua*, octombrie 1919; *Primul manifest*, 1918; *Al doilea manifest*, aprilie 1920; *Al treilea manifest*, 1921, nu este semnat.

a devenit indispensabilă. Cu atît mai mult cu cît critica oficială nu a știut să suscite o sensibilitate estetică deschisă revelației artei abstracte. Redacția va îngădui specialiștilor să umple această lacună. Periodicul va servi la stabilirea de raporturi între artist, public și amatorii diverselor arte plastice. A da artistului oportunitatea să vorbească despre munca proprie, va însemna dispariția prejudecății după care artistul modern lucrează urmînd teorii prestabilite. Va apărea, în schimb, evident că opera de artă modernă nu se naște din teorii acceptate *a priori* ci, dimpotrivă, principiile derivă din munca plastică.

De aceea artistul trebuie să contribuie la formarea unei culturi artistice aprofundate, asimilînd cunoașterea generală a noilor arte plastice. Cînd artiștii diferitelor arte plastice vor fi înțeles că trebuie să vorbească un limbaj universal, nu se vor mai crampona de propria individualitate. Ei vor sluji principiul general dincolo de o individualitate restrictivă... Și servind principiul general vor trebui să creeze singuri un stil organic. Divulgarea frumosului are nevoie de o continuitate spirituală, nu socială. Totuși o comunitate spirituală nu se poate naște fără sacrificiul unei individualități ambițioase. Numai aplicînd în mod constant acest principiu, se va putea obține ca noua estetică plastică să se dezvăluie, ca stil, în toate obiectele, născîndu-se din noi raporturi între artist și societate.

Prefața II

Scopul naturii este omul,
scopul omului este stilul.

Ceea ce în noua plastică este exprimat în mod net determinat, adică proporțiile în echilibru între particular și general, se relevează, mai mult sau mai puțin, și în viața omului modern, și constituie cauza primordială a reconstrucției sociale la care asistăm. Așa după cum omul s-a maturizat pentru a se opune dominației individului, arbitrariului, în același chip, artistul s-a maturizat pentru a se opune dominației individuale în artele plastice, adică formei și culorii naturale, emoțiilor.

Această opoziție, care se bazează pe maturizarea lăuntrică a omului în întregimea sa, pe *viață*, în sensul restrîns al cuvîntului, pe conștiința rațională, se oglindește în toată dezvoltarea artei și, în mod deosebit, în cea a ultimilor cinzeci de ani.

Era deci previzibil că din această dezvoltare a artei, care înaintează în salturi, urma să rezulte în fine o plastică în întregime nouă, care nu putea apărea altfel decît într-o perioadă capabilă a revoluționa din temelii relațiile spirituale și materiale.

Aceste timpuri sînt timpurile noastre și astăzi sîntem martori la nașterea unei noi arte plastice. Acolo unde, pe de o parte se face simțită, pentru artă și cultură, nevoia unei noi baze atît spirituală (în sensul cel mai larg al cuvîntului) cît și materială, și unde, pe de altă parte, tradiția și convenția, ce însoțesc în mod necesar orice nouă gîndire și orice nouă acțiune, fac eforturi să mențină în orice domeniu propriile posibilități, rezistînd la tot ceea ce este nou, sarcina acelora care trebuie să depună mărturie de noua conștiință a timpului — cu operele lor plastice și cu scrierile lor — devine importantă și grea. Sarcina lor cere o energie și o perseverență constante, întărite și stimulate chiar de rezistența conservatoare. Aceia care în mod intenționat interpretează rău noile concepții și noțiuni și care consideră noile opere plastice în același mod în care consideră operele impresioniste, adică nu altfel decît la suprafață, colaborează în mod inconștient la crearea unei noi concepții a artei și a vieții.

Nu le putem fi decît recunoscători.

Dacă ne întoarcem privirile la anul care abia s-a încheiat, trebuie să fim plini de admirație în fața faptului că artiștii creatori au știut să formuleze într-o manieră atît de precisă noțiunile la care au ajuns prin propria lor muncă. Ei au contribuit într-o măsură importantă la clarificarea noii conștiințe artistice.

O mărturie în acest sens este interesul crescînd — și în străinătate — pentru conținutul revistei noastre. Care conținut nu a influențat numai tînăra ci și vechea generație; el satisface, într-adevăr, o nevoie a omului ajuns la o conștiință estetică mai profundă.

Fie aceasta o încurajare de a ne continua cu aceeași rîvnă opera noastră estetică de civilizație, în pofida dificultăților ce împiedică în mod considerabil publicația de periodice cu un asemenea specific, cum este al nostru.

Primul manifest al revistei „De Stijl", 1918

1. Există o veche conștiință a timpului și există, de asemenea, una nouă.

Prima tinde spre individualism.
Cea nouă tinde spre universal.
Bătălia individualismului împotriva universalului se manifestă fie în războiul mondial, fie în arta epocii noastre.

2. Războiul distruge lumea veche cu conținutul ei: dominația individuală în orice domeniu.

3. Arta nouă a pus în lumină conținutul noii conștiințe a timpului: proporții cumpănite între universal și individual.

4. Noua conștiință a timpului este gata să se realizeze în toate, în viața externă de asemenea.

5. Tradițiile, dogmele și prerogativele individului (« naturalul ») se opun acestei realizări.

6. Scopul fondatorilor acestei noi arte plastice este acela de a face apel la toți cei care cred în reforma artei și a culturii, pentru a nimici atare obstacole, în același mod în care ei înșiși au nimicit, în arta lor, forma naturală care împiedică expresia artei, ultima consecință a oricărei cunoașteri artistice.

7. Artiștii de astăzi, împinși în întreaga lume de aceeași conștiință, au luat parte, în cîmpul spiritual, la războiul împotriva dominației individualismului, capriciul.

Ei simpatizează cu toți aceia care combat, pe plan spiritual și material, pentru formarea unei unități internaționale în Viață, în Artă, în Cultură.

8. Organul *De Stijl*, fondat cu acest scop, se străduiește să pună în lumină noua concepție despre viață. Colaborarea oricui este posibilă:

1. Trimițînd la redacție, ca dovadă de consimțămînt, numele, adresa, profesiunea.

2. Dînd o contribuție critică, filozofică, arhitectonică, științifică, literară, muzicală, etc. sau de reproduceri la revistă.

3. Traducînd în toate limbile și difuzînd ideile enunțate în *De Stijl*.

THÉO VAN DOESBURG ROBT. VAN'T HOFF VILMOS HUSZAR
ANTONY KOK PIET MONDRIAN G. VANTONGERLOO JAN WILS

Al II-lea manifest al revistei „De Stijl", 1920

Literatura.

Organismul literaturii contemporane trăiește încă în întregime pe senzațiile sentimentale ale unei generații vlăguite.

Cuvîntul a murit.

Clișeele naturaliste și dramaticele filme de cuvinte, pe care fabricanții de cărți ni le procură la metru și la kilogram, nu cuprind nimic din noile fapte ale vieții noastre.

Cuvîntul este neputincios.

Poezia astmatică și sentimentală, acel « eu » și acel « el », care au fost folosite întotdeauna și peste tot, dar mai cu seamă în Olanda, se află sub influența unui individualism ce se teme de spațiu, rezidiu fermentat al unei vremi îmbătrînite ce ne umple de scîrbă.

Psihologia în literatura noastră romanescă nu se bizuie decît pe imaginația subiectivă; analiza psihologică și retorica covîrșitoare au ucis semnificația cuvîntului.

Aceste fraze puse cu acurateță una după alta și una sub alta, această frazeologie frontală și aridă cu care vechii realiști își prezentau experiențele lor limitate la ei înșiși, sînt definitiv inadecvate și incapabile să dea expresie experiențelor colective ale timpului nostru.

Asemănătoare în aceasta cu vechea concepție despre viață, cărțile se bazează pe lungime, pe durată; ele sînt voluminoase. Noua concepție de viață este întemeiată pe profunzime și intensitate și, de aceea, nu dorim poezia.

Pentru a construi literar multiplele evenimente care sînt în jurul nostru și în noi, este necesar ca să fie reconstituit cuvîntul fie urmînd sunetul, fie ideea. Dacă în vechea poezie înțelesul intrinsec al cuvîntului e distrus de dominația sentimentelor relative și subiective, noi vrem să dăm cuvîntului un nou înțeles și o nouă putere de expresie, folosind toate mijloacele ce ne stau la dispoziție: sintaxă, prozodie, tipografie, aritmetică, ortografie.

Dualitatea dintre proză și poezie, dualitatea între conținut și formă, nu pot să continue a mai exista. Deci pentru scriitorul modern, forma va avea o semnificație direct spirituală, el nu va descrie nici un eveniment, nu va descrie de loc, ci va scrie. El va recrea în cuvînt totalitatea evenimentelor: unitate constructivă a conținutului și a formei.

Noi contăm pe sprijinul moral și estetic al tuturor acelora care colaborează la înnoirea spirituală a lumii.

THÉO VAN DOESBURG PIET MONDRIAN ANTONY KOK

Manifest III: spre formarea unei lumi noi

Concentrarea spirituală (Hristos) și concentrarea materială (capitalism) și proprietatea au format în lumea antică axa în jurul

căreia s-a dezvoltat întreg poporul. Dar iată că Spiritul s-a risipit. Cu toate astea purtătorii Spiritului sînt solidari. Lăuntric. Nu mai există cale de ieșire pentru Europa. Concentrare și posesiune, individualism spiritual și material erau bazele vechii Europe. În acestea s-a încătușat. Nu se mai poate elibera. Primejdia e fatală. Noi privim cu calm; chiar de-ar fi în puterea noastră n-am interveni. Nu vrem să prelungim viața acestei prostituate. O nouă Europă se naște în noi. Internaționala spiritului este lăuntrică, cu neputință de tradus în cuvinte. Departe de a fi belșug de vocabule, se constituie din acte plastice și din forță vitală lăuntrică. Forță spirituală. Așa prinde viață schema unui nou plan al lumii. Nu facem apel popoarelor: « Uniți-vă ! » sau « Uniți-vă cu noi ! » Nu facem nici un apel popoarelor. Noi știm că aceia care se vor uni cu noi aparțin deja noului spirit. Numai împreună cu noi va fi posibil să modelăm corpul spiritual al noii lumi. Lucrați !

TABLOU CRONOLOGIC

1866 Zola scrie *Mon salon*, dedicîndu-i-l lui Cézanne; apare *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski; se naște Kandinsky.
1867 Marx publică *Capitalul;* Moare Baudelaire; moare Ingres; se naște Nolde; n. Bonnard; n. Käthe Kollwitz.
1868 n. Maxim Gorki.
1869 Războiul franco-prusac; Tolstoi termină *Război și pace;* n. Matisse.
1870 n. Barlach.
1871 Comuna din Paris; n. Rouault.
1872 n. Mondrian.
1874 Prima expoziție a impresioniștilor la Paris; m. Millet.
1875 m. Corot.
1877 m. Courbet, în exil.
1879 m. Daumier; n. Paul Klee.
1880 n. Kirchner; n. Franz Marc.
1881 Apare *Familia Malavoglia* de Verga; n. Picasso; n. Léger; n. Gleizes; n. Carrà.
1882 n. Braque; n. Viani.
1883 Apare *Așa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche.
1884 Se întemeiază *Salon des Artistes Indépendants* din Paris; m. Victor Hugo; n. Beckmann; n. Modigliani.
1885 n. Delaunay; n. Sironi.

1886 Zola publică *L'Oeuvre;* Seurat expune *La Grande Jatte;* Van Gogh sosește la Paris; n. Permeke; n. Kokoschka.

1887 Apar *Poésies Complètes* de Mallarmé; prima ședere a lui Gauguin în Bretania; n. Chagall; n. Juan Gris; n. Arp; n. Duchamp.

1888 Van Gogh se află la Arles; Ensor pictează *Intrarea lui Hristos în Bruxelles;* n. De Chirico.

1889 Expoziția Universală de la Paris; Verlaine publică *Parallèlement;* Van Gogh se află la Saint-Remy; expoziție a lui Toulouse-Lautrec la Salonul Independenților.

1890 Sinuciderea lui Van Gogh la Auvers-sur-Oise; șederea lui Gauguin la le Pouldu; Seurat expune *Le Chahut.*

1891 Retrospectivă a lui Van Gogh la Salonul Independenților; călătorie a lui Gauguin în Tahiti; m. Rimbaud; m. Seurat; n. Max Ernst; n. Otto Dix.

1892 Retrospectivă Seurat la Paris; expoziție Munch la Berlin; fondarea Secesiunii din München; n. Gromaire.

1893 n. Maiakovski; n. Mirò; n. Grosz.

1894 Expoziție Odilon Redon la Paris; n. Soutine.

1895 Apar *Poésies complètes* de Rimbaud; expoziție Cézanne la Galeria Vollard; n. Rosai.

1896 m. Verlaine.

1897 Întemeierea Secesiunii vieneze, al cărei președinte este Klimt; apare *Noa-Noa* de Gauguin.

1898 m. Mallarmé; m. Gustave Moreau.

1899 Fondarea Secesiunii din Berlin, al cărei președinte este Liebermann; Expoziție a *nabiștilor* la Paris; *La Plume* dedică un număr lui Ensor.

1900 Apare *Interpretarea visului* de Freud; difuzarea *liberty*-ului; prima călătorie a lui Picasso la Paris.

1901 Apare *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann; retrospectivă Van Gogh la Paris; Apollinaire sosește în capitala franceză; Picasso începe « perioada albastră »; m. Toulouse-Lautrec.

1902 Retrospectivă Toulouse-Lautrec la Paris; m. Zola.

1903 Benedetto Croce întemeiază *La Critica;* Papini fundează revista *Il Leonardo;* Picasso se stabilește la Paris; fundarea *Salonului de Toamnă;* călătoria lui Kandinsky în Tunisia; m. Pissarro; m. Gauguin; retrospectivă Gauguin.

1904 Pirandello publică *Răposatul Mattia Pascal;* expoziție Cézanne, Van Gogh, Gauguin la München; expoziție Cézanne la Berlin; n. Dali.

1905 Fovii la Salonul de Toamnă; întemeierea grupului *Die Brücke* la Dresda; expoziție la Dresda a lui Van Gogh; « perioada roz » a lui Picasso.

1906 Modigliani sosește la Paris; Picasso începe să picteze tabloul *Les Demoiselles d'Avignon,* pe care-l termină anul următor; Matisse expune *Bucuria de a trăi;* m. Cézanne.

1907 La Florența apare *La Voce;* Nolde părăsește *Die Brücke;* Viani începe să picteze figurile sale de dezmoșteniți ai soartei.

1908 Banchet în onoarea lui Rousseau-Vameșul în atelierul lui Picasso; primele pînze cubiste ale lui Picasso; m. Fattori.

1909 Cubiștii expun la Salonul de Toamnă; întemeierea grupării *Neue Künstlervereinigung* la München; întemeierea și *Primul manifest al futurismului; Manifestul raionismului* de Larionov în Rusia; primele tablouri metafizice ale lui De Chirico.

1910 *Manifestul pictorilor futuriști; Manifestul tehnic al picturii futuriste;* fundarea revistei *Sturm* la Berlin; Kandinsky pictează prima acuarelă abstractă; Nolde pictează *Rusaliile;* Delaunay *Turnul Eiffel;* Léger expune *Nuduri în pădure;* mare expoziție Rouault la Paris.

1911 Expoziția retrospectivă Rousseau-Vameșul la Independenți; fundarea și prima expoziție a grupului *Der Blaue Reiter (Cavalerul albastru);* nașterea futurismului rusesc.

1912 Colaje cubiste; apare textul lui Kandinsky *Despre spiritualitatea artei;* expoziție a futuriștilor la Paris.

1913 Apar primele povestiri ale lui Kafka; Papini și Soffici fundează *Lacerba;* Apollinaire publică *Les peintres cubistes;* începutul suprematismului și constructivismului în Rusia; sfîrșitul grupării *Die Brücke.*

1914 Izbucnește primul război mondial; prima expoziție a lui Chagall la Berlin; în Anglia Wyndham Lewis și Ezra Pound întemeiază vorticismul.

1915 *Manifestul suprematismului* de Malevici.

1916 Nașterea dadaismului la Zürich; începutul picturii metafizice a lui Carrà; apare la München studiul lui Bahr despre *Expresionism;* m. Boccioni; m. Franz Marc.

1917 Revoluția rusă; fundarea revistei *De Stijl* (Stilul) la Leyda; conferința lui Edschmid « Cu privire la expresionismul în poezie ».

1918 Revoluția germană și Republica de la Weimar; *Primul manifest Dada; Manifestul purismului* de Ozenfant și Jeanneret; *Primul manifest „De Stijl";* apar *Calligrammes* de Apollinaire; m. Apollinaire; apare prima carte de poezii a lui Garcia Lorca.

1919 Fundarea *Bauhaus*-ului; apare la Torino *Ordinea nouă* de Gramsci; la Roma *Valori plastici;* Cardarelli întemeiază *La Ronda;* Ungaretti publică *Portul îngropat;* Chagall decorează sala Teatrului evreiesc din Moscova; Rosai pictează primii săi «omuleți».

1920 Apare *Le Prométhée mal enchainé* de Gide; La Bruxelles, Galleria Sélection îi face cunoscuți pe Permeke și pe ceilalți expresioniști belgieni; Gabo și Pevsner publică *Manifestul realismului* pentru a se delimita de constructivismul lui Tatlin; Rodcenko publică *Manifestul productivismului;* apare la Paris revista *L'Esprit Nouveau;* m. Modigliani.

1922 Thomas Stearns Eliot publică *Pămîntul dezolat;* apare *Ulysse* a lui Joyce; expoziție Dada la Paris; Kandinsky și Moholy-Nagy intră în Bauhaus.

1924 Fundarea celor « Patru albaștri »; lovitură de stat fascistă în Italia.

1925 Apare poemul *Vladimir Ilici Lenin* de Maiakovski; Montale publică *Oase de sepie;* Bauhaus se mută la Dessau; *Primul manifest suprarealist* al lui Breton; prima expoziție suprarealistă la Paris.

1926 Van Doesburg publică *Manifestul elementarismului* în *De Stijl;* prima expoziție a « Novecento »-lui la Milano; m. Monet.

1927 Brecht scrie *Opera de trei parale;* m. Juan Gris.

1928 Breton publică *Suprarealismul și pictura.*

1929 *Al doilea manifest suprarealist* al lui Breton; Expoziție internațională de artă abstractă la Zürich.

1930 Primul număr al revistei *Le surréalisme au service de la révolution*; Van Doesburg fundează *Revue A C* (Artă concretă); m. Maiakovski.

1931 Întemeierea grupului *Abstraction-Création* la Paris.

1932 Apare volumul de poezii *Oboi scufundat* de Salvatore Quasimodo.

1933 Începerea persecuțiilor naziste, în Germania, împotriva artiștilor « degenerați »; Hitler ordonă închiderea *Bauhaus*-ului.

1935 Picasso gravează *Minotauromachia*; m. Malevici.

1936 Războiul din Spania; Picasso director al muzeului Prado; apar *Les yeux fertiles* de Éluard; m. Viani.

1937 Operele de artă modernă sînt scoase din muzeele germane; Picasso pictează *Guernica*.

BIBLIOGRAFIE

A. H. BARR: *Masters of Modern Art*; Museum of Modern Art, New York, 1954.

J. BAZAINE: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*; Éditions du Seuil, Paris, 1953.

G. BAZIN: *Histoire de la peinture moderne*; Hyperion, Paris, 1950.

J. CASSOU: *Situation de l'art moderne*; Les Éditions de Minuit, Paris, 1950.

G. CASTELFRANCO: *La pittura moderna*; Luigi Gonnelli e F. Editori, Firenze, 1934.

R. COGNIAT: *Histoire de la peinture*; Fernand Nathan, Paris, 1955.

P. COURTHION: *Art indépendant*; Éditions Albin Michel, Paris, 1958.

R. G. DE LA SERNA: *Ismos*; Biblioteca Nueva, Madrid, 1931.

G. DORFLES: *Il divenire delle arti*; Einaudi, Torino, 1959.

H. FOCILLON: *La peinture aux XIX et XX siècles*; H. Laurens, Paris, 1928.

P. FRANCASTEL: *Art et technique*; Les Éditions de Minuit, Paris, 1956.

P. FRANCASTEL: *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*; Einaudi, Torino, 1957.

W. GEORGE, R. COGNIAT,
M. FOURMY: *Encyclopédie de l'art international contemporain*; Prisme des arts, Paris, 1958.

A. HAUSER: *Storia sociale dell'arte*; Einaudi, Torino, 1956.

L. HAUTECOEUR: *Histoire de l'art*; Flammarion, Paris, 1959.

E. LAVAGNINO: *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*; Utet, Torino, 1956.

C. MALTESE: *Storia dell'arte in Italia 1785–1943;* Einaudi, Torino, 1960.
G. MARCHIORI: *Pittura moderna in Europa;* Neri Pozza, Venezia, 1950.
C. PAVOLINI: *Cubismo, futurismo, espressionismo;* Zanichelli, Bologna, 1926.
M. RAYNAL: *La pittura moderna;* Skira, Ginevra, 1958.
H. READ: *Art and Society;* Faber and Faber, London, 1936.
H. READ: *Art Now;* Faber and Faber, London, 1950.
J. ROTHENSTEIN: *The Moderns and Their World;* Phoenix House LTD London, 1957.
R. SALVINI: *Guida all'arte moderna;* Garzanti, Milano, 1956.
H. SEDLMAYR: *La rivoluzione dell'arte moderna;* Garzanti, Milano, 1958.
M. VALSECCHI: *Profilo della pittura moderna;* Garzanti, Milano, 1959.
L. VENTURI: *Pittura contemporanea;* Hoepli, Milano, 1948.
C. ZERVOS: *Histoire de l'art contemporain;* Cahiers d'art, Paris, 1938.